世纪北斗诗丛

1995年诺贝尔文学奖得主

[爱尔兰]西默斯·希尼 著

吴德安 等 译

希尼诗文集

A COLLECTED COMBINATION EDITION OF SEAMUS HEANEY'S POEMS AND ESSAYS

Seamus Heaney

作家出版社

责任编辑　唐晓渡
装帧设计　李颖明
文字统筹　唐晓渡
封面题字　唐晓渡

他的诗作既有优美的抒情，又有理论思考的深度，能从日常生活中提炼出神奇的想象，并使历史复活。

——1995年诺贝尔文学奖授奖词

My father w
His shoulde
Between the
The horses st

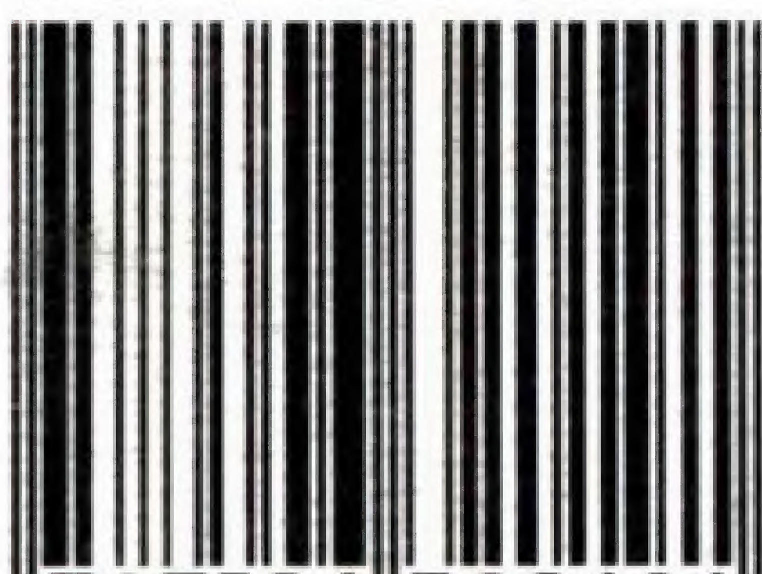
An expert. H
And fit the b
The sod rolle
At the heads

Of reins, th
And back in
Narrowed a
Mapping th

I stumbled
Fell sometim
Sometimes
Dipping an

I wanted to
To close on
All I ever di
In his broa

I was a n
Yapping
It is my
Behind m



ISBN 7-5063-2019-3/I·2003
定价：38.00元

希尼诗文集

世纪北斗诗丛



1995年诺贝尔文学奖得主

[爱尔兰]西默斯·希尼 著

吴德安 等 译

(京权) 图字: 01 - 2000 - 0898 号
图书在版编目 (CIP) 数据

希尼诗文集/(爱尔兰) 希尼著; 吴德安等译. - 北京: 作家出版社, 2000.12
ISBN 7 - 5063 - 2019 - 3

Ⅰ. 希… Ⅱ. ①希…②吴… Ⅲ. ①诗歌 - 作品集 - 爱尔兰 - 现代② 散文 - 作品集 - 爱尔兰 - 现代 Ⅳ. I562.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 81558 号

希尼诗文集
A Collected Combination Edition of
Seamus Heaney's Poems and Essays

作者:【爱尔兰】西默斯·希尼
译者: 吴德安等
责任编辑: 唐晓渡
装帧设计: 李颖明
文字统筹: 唐晓渡
出版发行: 作家出版社
社址: 北京农展馆南里 10 号　　**邮码:** 100026
电话传真: 86 - 10 - 65930756 (出版发行部)
86 - 10 - 65004079 (总编室)
E - mail: wrtspub@public.bta.net.cn
http://www.zuojiachubanshe.com
印刷: 北京印刷一厂
开本: 787 × 1092　1/16
字数: 400 千
印张: 29.75　　**插页:** 6
版次: 2001 年 1 月第 1 版
印次: 2001 年 1 月第 1 次印刷
ISBN 7 - 5063 - 2019 - 3/I · 2003
定价: 38.00 元
本书由吴兆麟基金会提供部分资助。



A COLLECTED COMBINATION EDITION OF
SEAMUS HEANEY'S POEMS AND ESSAYS

作家出版社


Seamus Heaney

I would say to Chinese readers that I'm exhilarated to think that we can connect across the great distances – linguistic, geographic, cultural. That tells us something about poetry. The ongoing life of poetry is crucial for our continuing life as creatures of civilization and sensibility, and as creatures of intimacy. Poetry is one of the bastions, one of the guardians of intimacy. But poetry is also wide-open, it's a public art form. And that is the paradox. A poem has to be available for inspection and at the same time, you know, it must be intimate to the poet. Think of writing a love letter and then think of writing a love poem, and of leaving them both on a table. If someone comes

along later and reads the love letter, it's an invasion, an intrusion, and the reader would probably be slightly embarrassed, or should be slightly embarrassed. But a love poem, however bad the love poem is, it is not an invasion. The poem is actually an address to you as a reader. It calls you towards it. It is there to be open with you. It's a made thing, but a thing made of inwardness. So the fact that there are Chinese readers means that our belief in the openness of the poem is justified, and secondly that our sense of its necessity as a help to our continuing to be sensitively human is justified too.

Seamus Heaney

《希尼诗文集》中文版序言手迹

中文版序言

我想对中国读者说，每当念及我们可以跨越语言、地理、文化的巨大距离，我就感到兴奋。这表明了诗的某种意义。不断发展中的诗歌是使我们继续做文明和敏感的人，做有亲昵行为的人的决定因素。诗歌是堡垒，是人类隐私的监护者之一；但它又是敞开的，是一种公众的艺术形式。这使之自相矛盾。一首诗必须准备受审查，但同时，你们知道，它又必须和诗人的内心亲密无间。想想写一封情书，再想想写一首情诗，把它们都留在桌子上。如果有人过来读那封情书，那是一种侵犯，窥视个人隐私，他会有点儿害羞，或应该有点儿害羞。可如果有人过来读一首情诗，无论那首诗写得多坏，都说不上是侵犯隐私。那诗实际上是为作为读者的你写的，它召唤你向它靠拢。它放在那儿让你打开。它是一种造物，然而是内心的造物。所以，拥有中国读者这一事实表明，我们相信诗歌的公开性是有道理的，而我们感到作为帮助我们继续做敏感的人的诗的必要性，也是有道理的。

Seamus Heaney

西默斯·希尼

2000 年 7 月

序

当1995年的诺贝尔文学奖颁给爱尔兰诗人西默斯·威廉姆·奥唐纳·希尼时，奖词对他的赞扬很准确："他的诗作既有优美的抒情，又有伦理思考的深度，能从日常生活中提炼出神奇的想象，并使历史复活。""日常生活的神奇"一词选用得特别恰当，因为每天平淡的日常生活是绝无神奇可言的，神奇的事当然不会每天发生。然而，希尼却是能把平凡的日常生活瞬间转化成诗的高手，这使他成为20世纪诗坛努力在平凡的生活中寻求诗歌创作题材运动的中心人物，这一运动完全改变了传统诗所能接受的题材。就在19世纪，诗歌还被认为应该用来写重大和严肃的主题，并应该用高尚的诗歌语言表达出来。希尼继承了美国诗人罗伯特·弗罗斯特和威廉姆·卡洛斯·威廉姆斯在20世纪上半叶创立的传统，用他惊人的语言天才、形象化的描述和非凡的想象力将平凡的百姓生活延引入诗，从而拓宽了诗歌创作的题材。然而，从希尼的诗文中可以看到，在运用知识和诗歌传统上，他眼界开阔，亦无境界限制。他曾以生动活泼的语言，将多种外语和不同时代的诗歌作品翻译成英文，包括但丁《神曲》的节译、他加以命名的爱尔兰中世纪长篇叙事诗《斯威尼的重构》、盎格鲁—撒克逊史诗《贝尔武甫》和一部索弗克利斯写的希腊古典剧，希尼的英译名为《在特洛伊的治愈》。从1970年开始，他每年都至少会有一段时间住在

美国教书，主要在哈佛大学教诗歌创作，直到1995年获得诺贝尔奖金，经济上独立了才专职写作。他到世界上大部分国家旅行过，虽然还未曾到过中国。

希尼是有世界眼光的，但同时又非常本土。他能与本地农夫和名牌大学教授们同样地平等交谈，而且两种场合穿的是一样的衣服，语气也一样的亲切。这种与两极共存的自然性和对双方都有价值的完全体认，正是贯穿希尼诗歌艺术的一个中心原则。他曾走上街头，为北爱尔兰天主教民权运动摇旗呐喊，并认识自1968年以来在北爱尔兰政治暴力中的许多受害者；但他在公开言论和诗作中，却绝不持任何一方的政治观点。他有一首诗叫做《伤亡人员》，写的是1972年英军悍然向手无寸铁的天主教徒动武的卑鄙行径及其造成的后果。这首诗既有力地表达了主角对集体的忠实和个人的独立两方面，也没有忽视对个人必须服从集体意志的无奈。在哀悼主人公的同时对他酗酒、骗取救济金等劣迹也直言不讳。

政治的错综复杂性经希尼进一步运用泥炭沼的意象而变得丰富和深化。北爱尔兰多见一种泥炭沼泽。这种泥沼经年累积，而保存了层层古生物的遗迹。希尼正是透过泥沼的意象，领悟到爱尔兰的悠久历史仍在延续。从泥沼的意象来看，历史的确就在爱尔兰的脚下。泥沼下仅数尺的地方，就可发现几百年前古人的骸骨，其保存之完好，令人赞叹不已。

《惩罚》一诗以同样的坦率，表达了男叙事人对一位被害女子的同情和一再的性兴趣。这位年青的女受害人在丹麦的沼泽中被埋藏了几个世纪，但她的命运却明显地与北爱尔兰女青年命运相似。诗中的男叙事人想要保护那位姑娘免受民族的严酷惩罚，但他也承认他身为一员的团体具有无比强大的力量，甚至暗示与自己的集团站在一边所得到到感情上的满足。正如希尼许多其他的诗一样，在这首诗里，个人的声音清楚地表达了两极的观点，而没有从想帮助她又想惩罚她的不可调解的矛盾前退却。同样地，他那首关于爱尔兰文学史的组诗《斯特森岛》也是他与前辈作家的戏剧性内感交流，这种交流既密切

又疏远，既传承又独创。

希尼的许多诗都取材于他在北爱尔兰的童年生活。1939 年 4 月 13 日，他出生在北爱尔兰，是一家天主教农民九个孩子中的老大。他在当地念完了小学。然后获得奖学金，去了德里的一所寄宿中学。后又在贝尔法斯特的女王大学深造，并于 1961 年获得“英文优等生”的荣誉称号。大学毕业后，他留在贝尔法斯特教书，1966 年受聘为女王大学的讲师。1965 年与玛蕊·德芙琳结婚，生下二男一女。希尼在处女诗集《一个自然主义者的死亡》中以大量篇幅回忆乡下的童年生活。1970 至 1971 年，他在加州大学柏克莱分校作访问学者。第二年，举家移居爱尔兰共和国，住进了葛兰茉村，从此成为一名专职作家。1975 年他回到都柏林重执教鞭。同年他的第四部诗集《北方》的出版，牢固地奠定了他的诗名。1979 年他曾在哈佛大学执教半年，此后，从 1982 年至 1995 年，年年如此，直到他荣获诺贝尔文学奖。1989 至 1994 年期间，他还兼任牛津大学的诗歌教授，每年在那儿举办三次公开讲座，演讲的内容后集结成为他的第四部文集《诗的疗效》。

希尼把对童年的执着回忆以及平凡的日常生活瞬间的点点滴滴，写成隽永的诗篇。此特点最好地体现在收入《山楂灯笼》集（1987）中题为《出空》的一组十四行诗中。这是希尼缅怀 1984 年过世的母亲一组悼亡诗。这组诗以其深刻直接的表达方式，对旧时光的片断进行艺术的再创造，奉献给读者。它不可避免地是深思熟虑的公开心灵的艺术，但同时又不失个人性的陈述和思考。有一篇我最为偏爱。诗中写到诗人与母亲一起叠床单。为了将床单扯平，母子俩各执床单的两端向后拽，然后不断向中间叠拢，直至两人双手几乎相触但又不曾相触。诗的中心意象高明地唤起读者对母子两人在那一瞬间所分享的生离死别和亲密无间。这组诗对生活中相反的两极表现得相当公正，让相对两方都得到表达，且无意调解两者的矛盾冲突。读者则被诗中那瞬间回忆造成的影响惊呆，被诗人没有言出却能体会得到的埋在心底

的深情，以及未向母亲表白的后悔感动。不过，所幸的是，诗人的感情在诗里得到了很好的表现。1987年我在埃默里大学的一次诗歌朗诵会上听到希尼压轴吟咏了《出空》这组诗。当诗人吟罢最后一首诗时，全场一片寂静，似乎持续了很久。每一位听众的心都被那动人的诗句深深地吸引了，许久场内才爆发出如雷的掌声。我想此时每一个人都深深地知道，就在刚才，他体验到了诗的深厚力量，诗的震撼；他们听到了一个自信的诗人的声音，由于他坚信自己的诗所具有的力度，才冒险用这种音调结束朗诵会。这正好印证了希尼在《舌头的管辖》一书中论“诗的力量”时的一段话（107－108页）：

> ……从某种意义上说，诗的功效为零……从来没有一首诗能阻挡住坦克。但从另一种意义上说，诗的功效又是无限的。这就像当着指责者和被指责者的面，在沙上写字，叫双方都无话可说，并能幡然悔悟。这样说是因为我想起了《圣经·约翰福音》八章中那一段耶稣面对指责一女人为妓女的大众和被指责的妇女，用指头在沙地上划字的故事。在沙地上划字就如同写诗，是与红尘俗世的疏离，但又不是逃避。诗……既不会对指责人的大众，也不会对受指责的妇女说：‘现在有解决办法了。’诗不应该成为传声筒或有实际效用。相反，诗是在将要发生的和我们希望发生的之间的夹缝中，抓住我们一时的注意力，它的功能不是让我们对现实心神慌乱，而是让我们凝神观照，看清现实与梦想的区别，让我们在诗所表现的生活中参照现实，有所领悟。

2000年9月26日

吴德安　译

译者附言：威廉姆·奥唐纳（William O'Donnell，中文名欧比尔）教授是美国著名的研究爱尔兰诗歌的学者、美国普林斯顿大学的英语博士。他曾与希尼一起在爱尔兰的叶芝暑期学校教过诗歌，与希尼是朋友。1989年他任美国孟菲斯大学英文系系主任时曾邀请希尼到本校的“密西西比河笔会”上作过演讲。他也是我在普林斯顿大学的前辈校友和现在的同事。此书在翻译过程中曾得到他的鼎力相助，在此谨致特别的感谢。

目　录

一个自然主义者的死亡

（1966）



它最终学会随着简单的引导/超越既定目标，飞往另一世界





只有在最后的时刻拥抱它/那承受我们的土地似乎才可以固守

挖　　掘[1]

我的食指和拇指间
夹着一支矮墩墩的笔，偎依着像杆枪。

窗下，响起清脆刺耳的声音
铁锨正深深切入多石的土地：
我的父亲在挖掘。我往窗下看去

直到他紧绷的臀部在苗圃间
低低弯下，又直起，二十年以来
这起伏的节奏穿过马铃薯垄
他曾在那儿挖掘。

粗糙的长统靴稳踏在铁锨上，长柄
紧贴着膝盖内侧结实地撬动。

---

① 这首诗是希尼第一本诗集中的第一首诗，是他的以父亲为主角的三首诗中的一首。此诗要挖掘的是他的血源，他的根和在成长后独立起来的自我。虽然他曾多次提到这首诗是一种粗糙的挖掘，但也是他写作的“胚胎”，“打开了人生经验的矿脉”，所以是他第一首使感情进入了文字的诗，为他以后的写作打下了基础。参见本书《进入文字的情感》（Preoccupation，“Feelings into Words”）一文。

他根除高高的株干，雪亮的锹边深深插入土中
我们捡拾他撒出的新薯，
爱它们在手中又凉又硬。

对上帝起誓，这位老人精于使用铁锹，
就像他的父亲。

我祖父一天挖出的泥炭
比任何在托尼尔挖炭的人都多。
一次我给他送一瓶牛奶
用纸邋遢地塞上瓶口。他直起身
一口灌下，又立刻弯下身
继续利落地切割，把草皮
甩过肩，为得到更好的泥炭
越挖越深。挖掘。

马铃薯地里的冰凉气息，潮湿泥炭沼中的
咯吱声和啪叽声，铁锹锋利的切痕
穿透生命之根觉醒着我的意识。
可我没有铁锹去追随像他们那样的人。

我的食指和拇指间
夹着一支矮墩墩的笔。
我将用它挖掘。

一个自然主义者的死亡[①]

整年来洗亚麻的蓄水池在城市中心
化脓；绿色迟钝的亚麻池
腐烂着，被陷下的泥土压得喘不过气。
白天它在太阳的毒刑中热得发昏。
气泡发出淡淡的咕噜声，绿头大苍蝇
在臭味上编织着嘈杂的声网。
蜻蜓飞舞，蝴蝶点点
最精彩的是那暖洋洋密麻麻的蛙卵
像水上的淤积物
在池畔的阴影中生长。就在这儿，每年春天
我都会装满几罐稠如果冻的
蛙卵，排排放在家里的窗台
和学校教室里的架子上，每天观察
等待，直到那些胖胖的黑点突然破裂成灵活的
游来游去的小蝌蚪。沃丝小姐给我们讲过

① 诗人的第一本诗集以此诗的题目命名。此集中的诗都是写童年时的回忆。此诗第一段传达了诗人童年时开始了解到自然神秘时的快乐。第二段中，天真的他却第一次经历了在暴力威胁下的恐惧。自然的美在暴力的威胁下完全变了味。

为什么青蛙爸爸叫做水牛蛙，
它是怎样呱呱叫，青蛙妈妈
怎样产下几百个卵这就是蝌蚪。
你还可以从青蛙看出天气的变化
因为它们日晒则黄
遇雨则棕。

又到了一个炎热的夏日田野里植物茂盛
牛粪在草中，有一群愤怒的青蛙
侵入了亚麻池。当我迅速穿过灌木潜入水中
就听到一种从未听过的粗鲁呱呱叫声，
这低音合唱使空气凝重
就在水闸下边，肚皮臃肿的青蛙们在泥浆中
准备出击。它们松弛的脖子搏动着像帆一鼓一鼓。
有的齐足跳着：啪哒，扑通发出可憎的威吓
有的沉着地坐着，好像土制地雷，
短粗的脑袋放着屁。
我简直要作呕，转身而逃，这些十足的粘滑皇帝们
在那儿聚集为了报复。我很明白
一旦我把手伸入水中蛙卵们便会一把抓住。

采黑草莓[①]

——给菲力普·赫伯斯班

八月末，有一周的大雨和
日晒，黑草莓便会成熟。
开始，只那么一嘟噜紫的
在疙瘩似的红绿草莓中闪烁，
吃下的第一个黑草莓让你感到如此甜美
如饮醇酒：饱含着夏天的血液
染在舌上的颜色让人渴望
去采摘。红草莓很快变成黑紫，那种饥渴
送我们出去，拿着奶罐，青豆罐头盒和果酱瓶，
到刺人的荆棘丛中，潮湿的草刷亮了我们的靴子。
围绕着干草地，玉米地和马铃薯垄
我们转来转去，直到装满所有的器皿，
直到叮铛响的罐底被绿草莓覆盖，黑亮的
大草莓堆在上面像火热的眼睛。我们的手布满了
荆棘的刺痕，我们的手掌像蓝胡子大盗一样粘着血。

① 菲力普·赫伯斯班（Philip Hobsbaum，1932），毕业于剑桥大学。1950年代曾为剑桥大学《三角洲》（Delta）杂志的主编，是伦敦诗社（London Group）的创始人之一。1962年他到爱尔兰首都贝尔法斯特建立分社，曾为希尼大学时的英文教授，发现了希尼的诗歌天才，对希尼在诗歌创作上有重要影响。

我们把鲜草莓囤在牛房。
当浸缸被填满，却发现它们长了毛，
鼠灰色的霉菌充斥着我们的窖藏。
草莓的汁水也散发着臭味，一旦脱离母体
草莓便发了酵，它的甜美会变酸。
我常常想哭。真不公平
所有可爱的罐罐都散发着霉烂气味。
年年我都期望草莓之美能长存，虽然知道不能。

追　随　者

我父亲在用马拉犁耕地
他的双肩在垄沟和长犁柄间
拱成球形像鼓满风的帆。
犁马在他的吆喝声中竭尽全力。

一个农业专家，他设定犁的双翼
安好闪亮的钢尖犁头。
泥土不断向前翻滚，
他控制头马，只须一拉

缰绳，汗流浃背的马便掉头
回到地里。他的眼睛
眯成一条缝从某个角度盯着土地
准确地规划田垄。

我在他平头钉鞋的脚印里绊倒
有时也跌倒在光滑的草皮；
有时他把我驮在背上

随着他的脚步起伏。

我盼望自己长大成人也能耕种
也闭上一只眼睛，绷紧双臂。
可我从来只是追随着他，在田野中
在他宽大的阴影下。

我曾是个小麻烦，失足，跌倒，
总是哇拉哇拉地叫唤。可是今天
却是不断跌跌撞撞的父亲
跟在我后边，不会离去。

期中假期[1]

整个上午我都坐在学校的医院里
下课的铃铛不断发出丧钟般的声音。
下午两点，邻居开车接我回家。

在门廊里我看到父亲在哭泣
在以往所有的丧礼中他都能应付自如
吉米大叔说这次真是一个沉重的打击。

我进门时，婴儿在笑着呀呀学语
晃动童车，让我不好意思的是
大人们都站起来和我握手

还对我说他们“很同情我的遭遇”。
人们耳语着告诉陌生客人我是长子，
长期住校，妈妈将我的手

[1] 诗人的弟弟克里斯多夫4岁时被汽车撞死。此诗写于1972年他弟弟的祭日，是诗人对童年的回忆。

握在她的手中，咳出哀怨不已无泪的叹息。
十点整救护车拉来了
尸体，浑身已被护士清洗干净缠满绷带。

第二天早上我到楼上停尸的房间，鲜花
和蜡烛抚慰地放在床边；这是六个星期来
我第一次看到弟弟。现在他更加苍白。

左边太阳穴上留着暗红的伤痕，
躺在一个四英尺长的小盒子里就像睡在床上。
没有多彩的伤疤，汽车干净利落地将他撞飞。

四英尺的盒子，一英尺代表他一年的寿命。

卜　水　者[①]

一根榛木杈砍自绿色的灌木丛
他紧握住 V 形两端：
在地上兜着圈，寻猎水的
吸力，紧张，却又职业性地

沉静，那吸力陡地到来犹如蜂螫。
魔杖猛然一沉，精确地震颤，
突然发布地下水的消息
通过一个绿色榛木杈，它的秘密电台。

旁观者会要求试试。
他便一言不发把魔杖递给他们。
它在他们手中一动不动，直到他若无其事地
抓住期待者的手腕，榛木杈又开始震颤。

---

① "卜水者"用一种称为"魔杖"的木杈式探矿杖找水。找水时卜水者用两手握住叉形的两端，叉柄对着地面，走到有水处，叉柄会自动向下垂，是一种探寻水源、矿脉的迷信方法。

诗[1]

——给玛蕊

亲爱的，我将为你使那孩子完美
他正在我的头脑中勤奋地混日子
用沉重的铁锨挖到草皮积成堆，
或在深深的排水沟里溅着水踏过烂泥。

每年我都会在一码长的菜园中播种。
我会剥采一层草皮筑起墙壁
用来阻挡大母猪和啄食的母鸡。
每年，草泥的墙会塌倒，它们照进不误。

或许我会在泥吸住脚时高兴地
踩得它飞溅，或在流水沟里筑坝拦水。
可我那粘土和软泥的堡垒
没有一次不在秋天的雨中崩溃。

① 玛蕊·希尼（Marie Heaney）是诗人的妻子。

亲爱的，你将为我使这孩子完美，
他不完美的小缺点会被不断纠正：
在眼下的新环境里，界定我的世界
把圆弄成方[①]：一个戒圈四面墙。

① “把圆弄成方”（Square the circle）指做不到的事，源于几何学。

自我的赫利孔山[①]

——给迈克·朗利[②]

小时候，没有人能阻止我去看水井，
还有那带桶的老抽水机和绞绳。
我爱那深落的黑暗，那陷在井中的天空，那
水草、真菌和潮湿苔藓的气味。

一口砖厂中的井，腐朽的木板遮着头。
我深深地回味那水桶在绞绳一端
骤然落下时低沉的轰鸣。
那么深的井，你看不见倒影。

一口生在干枯石渠下的浅井，
却像养鱼池一样有丰富的生命。
当你从软软的覆盖物下拉出长长的根，
一张苍白的脸在井底徘徊。

---

① 赫利孔山（Helicon）是希腊神话中司诗女神缪斯（Muse）住的地方，那儿有一口灵感的井。赫利孔山喻诗的灵感之源泉。

② 迈克·朗利（Michael Longley，1969－　）是希尼的朋友，也是一位爱尔兰诗人。1970到1991曾为北爱尔兰艺术联合会主席。1969年出版第一本诗集《没有明天的城市》。他最近的一本诗集是《鬼魂的果园》（1995）。

其他的井都有回声，传回你的呼唤
伴着清新的乐音。有一口井
令人害怕，那里的羊齿草和高高的指顶花中
猛然窜出一只老鼠践踏了我的倒影。

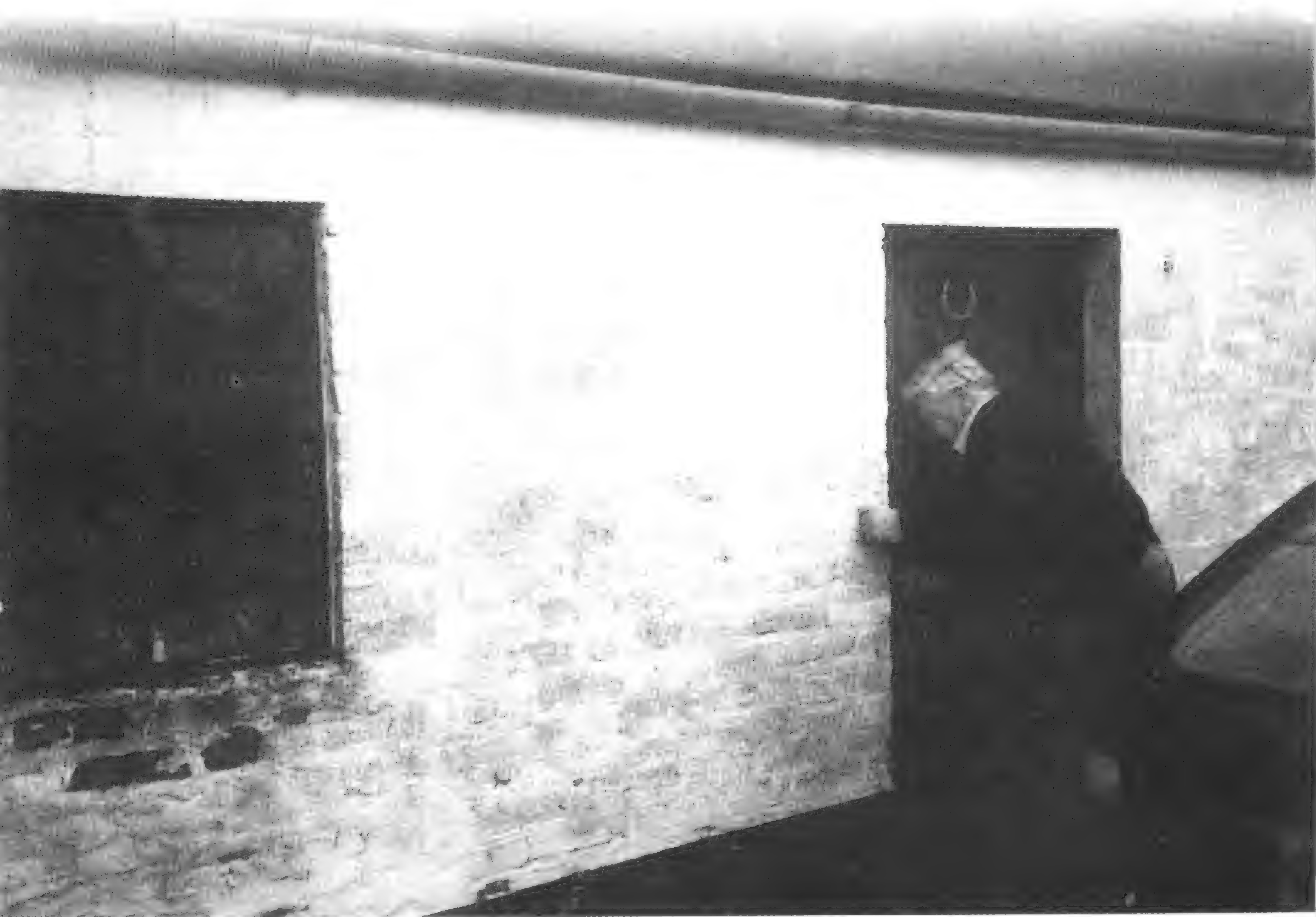
如今，再去窥探根的深处，用手指抓出泥泞
如大眼睛的那西索斯[①]，瞪视着泉水
有损成人的尊严。所以我写诗
为了凝视自己，为了让黑暗发出回声。

---

① 那西索斯（Narcissus）为希腊神话中的美少年，因为爱恋自己水中的影子而憔悴致死，死后化为水仙花。

进入黑暗之门

（1969）



我所知道的只是一扇通往黑暗的门

铁 匠 铺[1]

我所知道的只是一扇通往黑暗的门。
外面，旧车轴和铁箍生着锈；
里面，锤在铁砧上短促的丁当声，
出乎意外的扇形火花
或一个新的马蹄铁在水中变硬时嘶嘶作响。
铁砧一定在屋子中间的什么地方，
一头尖如独角兽，一头方屁股，
坐在那儿不可动摇：一个祭坛
他在那儿为形状和音乐耗尽精力。
有时，围着皮围裙，鼻孔长着毛，
他倚在门框上探出身来，回忆着马蹄的
得得声，当汽车成行掠过；
然后咕哝着进屋去，一阵砰砰和轻击
鼓动风箱，把实实在在的铁锤平。

---

① 此诗写诗人小时候的一位邻居铁匠。他在学校演出中扮演铁匠时，曾借用过他的铁砧。在访谈中希尼曾提到他在诗中使用了两个词："砰砰"和"轻击"，想把响声和技艺同时表现出来，让粗线条的力量和柔和的造型混合在一起发生。

盖屋顶的人

我们预约了好几个星期，一天早上他
出乎意外地来了，自行车上驮着
一袋刀子一个轻便梯。
他捅了捅屋檐，察看了旧索具。

打开一捆捆麦秆处理妥当。
抽出捆着的柳枝榛条
用手甩着试其重量，拧弯看会不会断折。
整个早上他似乎都在做准备。

然后他搭好梯子，摆出磨快的刀
修剪麦杆将枝条的两端削尖
再把两头弯下，做成门形白色尖头钉
为压住他的世界，一把接一把的麦秸。

他每天都蹲在屋顶椽架的草皮上，
把接头处剪齐嵌平，把麦秆钉在一起
形成蜂窝状的倾斜，如一片收割后的麦地，
让大家惊叹他那米达斯之技[1]。

① 米达斯为希腊神话中弗利治亚的国王，贪恋财富，曾求神赐给他点物成金的法术。此处喻盖屋顶人高超的技艺，能够点麦秆成金。

半　　岛[1]

当你没什么可再讲时，就驾车
绕着半岛转一天。
好像在飞机跑道上，天空看上去如此高远，
岛上没有里程碑，你将不会有要到达的地方

只是经过，虽然常常接近靠岸。
日落时，地平线饮尽了海和山的区别，
开垦过的田地吞噬了白色的山墙
你再次处于黑暗中。此时回忆

那闪光的海滩及黑色轮廓的原木，
那块把波浪撞成碎屑的岩石，
长腿鸟在自己的腿上踩高跷。
远处海岛如舟漂入雾中。

开车回家，仍然没什么可说

---

① 此处的半岛指爱尔兰的叮勾（Ding-go）半岛。那里只说爱尔兰语，具有浓厚的乡村风味。

然而现在你将解密所有的自然景象

用此法规：寻找万物明快的自然之形，

水和土就在万物清晰的极处[①]。

① 水和土为古希腊哲学中四大要素“水土气火”之二。此处指组成半岛的自然元素。

革命者的安魂曲[①]

我们厚大衣的口袋里装满了大麦——
逃跑的时候我们没有厨房，没有要拆除的营帐——
我们在自己的国土上行进得突然而迅速。
牧师与这些无家可归的人一起躺在地沟里。
这群人几乎不是在行军，而像在徒手旅行
我们每天都在遭遇战中找到新的战术：
我们用长标枪切断敌人的缰绳洞穿骑手
把恐慌的牛群赶入敌阵。
我们穿过一定会让骑兵摔下马的树篱撤退。
直到，在维尼格尔高地上，那场致命的秘密会议。
数千人死在山腰，我们在炮轰中摇动着长柄镰刀。
山坡染成红色，血浸透了我们被冲垮的阵波。
他们埋葬我们时没有棺木没有寿衣
八月里我们的坟上长出了大麦。

---

① “革命者”，指在 1798 年反英起义中死去的爱尔兰农民。

老婆的故事

当我把食物在树篱下铺开的
亚麻布上摆好，我喊他们过来。
打谷机的嗡嗡声和吞咽声筋疲力尽，
大传动带停止旋转。没送入打谷机的
麦秆还挂在机口上。
如此寂静，我听到二十码外他们的
靴子咯吱咯吱地踩过地里的庄稼茬子。

他躺下对我说："给这些哥儿们每人一份，
我不着急"。拔下一满把草
抛向空中。"那块白布看上去还不错"。
（他朝草地上我的白桌布点点头）
"我看女人能够安排满田野的食物
虽然像我们这样的小伙子很少需要桌布"。
他冲我挤挤眼，然后看着我倒满酒杯，
如他所好把黄油抹在厚面包片上。
"谷子打得比我想象得要好，注意
那都是些又好又干净的谷粒。去那边看看"。

每次我都得去看一下
虽然不知道看什么。

总之我把手插进装了一半谷子的口袋中，
袋子挂在打谷机边，谷粒坚硬如铅弹，
凉凉的多不胜数。那些袋子大张着口，
滑动槽向后倒向静止的鼓轮，
耙子在地上插成斜角
就像许多标枪标志着古战场。
我从它们之间穿过庄稼茬子往回走。
他们躺在面包和喝剩的啤酒间
抽着烟，一句话也不说。“从那儿能看出丰收，
是不是?”——他骄傲得好像他就是那丰产的土
地——
“这些足够用来磨面和播种”
就是这些，我来了，他也给我显摆过了，
这儿再也没有我的工作。
我收拾好杯子，折起桌布
离开。他们仍在树下
悠闲地
伸展着四肢，敞着怀，心满意足。

夜 间 开 车

夜间驾车穿过法国
平凡的乡村气味新奇：
雨、干草和树木融入空气
暖流穿过敞开的车中。

照白的路标不断闪过。
蒙特瑞尔、阿比维尔、巴伐利亚斯
如路标所示，来了，来了又去。
每个村都不折不扣地按名报到。

一架收割机呻吟着工作到晚
泄出的种子穿过照着它的灯光。
一股林火闷烧着余烬。
小咖啡店一个接一个熄了灯。

我不断地想到你[1]
在一千里外的南方，意大利
在黑暗中把胯伸向法国。
你的平凡在那儿被更新。

① 这里的“你”指诗人的妻子。

化石的记忆

湖水
能石化木头：
旧桨和木桩
经过多年
硬化了它们的木纹，
囚禁了它们的树液和

季节的幽灵。
浅水拍打着湖岸
一边施舍一边攫取：
永恒的淋浴仪式。
这种淹没式的爱情
震惊得木桩

变成石笋。
死去的熔岩，
冷却的星球，
煤和钻石

或突然出现的
烧焦的流星

相比之下都太平凡，
没有化石
储存的那种魅力——
一块化石
放在学校教室的架子上，
燕麦一样的颜色。

沼　泽　地[1]

——给 T·P·佛拉南根[2]

我们没有大草原
可以在晚上一片一片地切除大太阳——
这里的任何地方眼睛都要向
侵蚀到眼前的地平线让步，

被引进独眼巨人眼睛似的
山中小湖。我们无遮拦的国土
是一片沼泽，在太阳落下和升起之间
不断结着硬壳。

他们把大爱尔兰麋鹿的
骨架运出
沼泽，装置成标本，
一个惊人的大板条箱充满了空气。

---

① 沼泽地（Bogland）是爱尔兰的基本地形。此处也用以形容爱尔兰人的心理世界：把许多东西深深地埋藏在内。
② 佛拉南根为诗人的朋友，美国伯克莱大学教授，曾向他询问过爱尔兰沼泽地的问题。

黄油沉埋在地下
一百多年
被重新找到咸而白的一块。
这沼泽地本身就是一种黑色的奶油

在脚下溶化，裂开，
百万年来
它从未定形。
他们永远也不会在这里挖出煤块，

只挖得出大火烧过浸透水的
树干，软如纸浆。
我们的垦荒者们不断在这里开掘
向内向下。

他们开掘的每一层
似乎都曾有人住过。
沼泽地的凹处可能是大西洋水渗出的地方。
潮湿的中心深沉无底。

在外过冬

（1972）



破晓的阳光暗中摸索我的头/傍晚在我的脚底冷却

炭化的橡树

一个运货马车夫的战利品
劈开作成屋椽[1]
一张密布的蛛网，黑黑的，
古老的肋拱，

在我的第一个茅草屋顶下。
我也许会和
死去的老人、背泥炭篓的农人
住在一起，

或偷听他们的
绝望和特有的聪明
从烟筒倒吹回的烟
正在半扇门上挣扎[2]，

① 炭化的橡树系16-17世纪时被砍下，在泥炭沼中长期埋藏而成。后成为诗人第一所房子的房梁，是力量和忍耐的象征。
② 此处指前几代住在这屋里的爱尔兰人被英国人打败和控制的无可奈何的境地，甚至屋中的烟也要挣扎着逃出。

濛濛细雨
模糊了运货马车
遥远的辙印。
软化的车道

领回的地方没有了
“橡树林”，没有了
在林中绿色空地上
砍槲寄生的人①

也许我勉强能看到
爱德蒙·斯宾塞②，
梦想着阳光，
被那些地方的守护神们蚕食

他们爬过
“森林和峡谷的
每个角落”③
寻找水田芥和动物尸体的腐肉。

---

① 槲寄生是英国人用来作圣诞节的装饰物的。“橡树林”曾为爱尔兰普遍的树林，在英国人的统治下变成了绿色空地，只剩下炭化的橡树。此处喻爱尔兰的传统已不复存在。

② 爱德蒙·斯宾塞（Edmund Spenser，1552－99）是英国诗人和当时英国驻爱尔兰的殖民官。诗人在这里探讨爱尔兰历史时，对斯宾塞所代表的英国文学传统有一种复杂的感情：一方面这传统滋养了他，另一方面英国文学又是在其他民族文化作出牺牲的基础上成功的。此诗结尾对斯宾塞为英王征服爱尔兰工作而导致爱尔兰人的饥饿表示不满。

③ 引自斯宾塞《爱尔兰时事观察》（A Veue of the Present State of Ireland，W. L. Renwicked），牛津大学出版社，1970. 104页。

安娜莪瑞什[1]

我的“清水之地”，
世界开始的小山
那里清泉涌出，流入
闪光的草地

流入铺在乡间小路上的
黑色鹅卵石。
“安娜莪瑞什”，你是辅音
柔和的上坡，母音的绿草地，

记忆中的灯
在冬季夜晚
摇摆着穿过庄院。
拿着桶和手推车

① “安娜莪瑞什”（Anahorish）是诗人出生地的地名，意为清水之地。他的童年在那里度过。

那些小山上古朴的居民①
在齐腰深的雾中
在井边和粪肥堆上
敲碎薄冰。

① “mound - dwellers” 在这里有双关意：“古代人” 和 “住在山上的人”。“桶和手推车” 形容无暴力的古朴的爱尔兰传统。

雨的礼物[1]

1

大暴雨不停地倾盆而下
好几天了。
　　　　平静的哺乳动物[2]
沾满稻草的脚踩在泥中，
他开始用他的皮肤
感觉天气。

雨灵活的长鼻
舔过踏脚石
将根拔起。
　　　　他探测着深浅
涉过人生之水。
　　　　探测深浅。

---

① 此诗是诗人反映爱尔兰内战最成功的作品之一。诗人努力把自己和生育自己的水之地联系起来。
② 平静（still）有双重含义：平静和有保证的延续。这种用法借于华兹华斯（Wordsworth）的名句："The still sad music of humanitity"。

2

一个人费力地趟过淹没的田野
打破洪水的平面：

一朵泥水的花
开上他的倒影

像一个切口摇晃着
它血红的痕迹穿过盆地①。

他的手摸寻着
铁铲尚未挖掘的

水下的红薯垄，一个沉在海底的亚特兰提斯②
他依靠其生活。因此

他被圈在他耕种的地方
天空和大地

正在他摸索着丰产土地的
　　双手中自然地流转③。

---

① 此段第一句中"淹没的田野"意为失去了的童年世界。"红色的痕迹"象征爱尔兰血的历史。"血"和"土地"在古爱尔兰语中意为"亲属关系"(kin)。

② 亚特兰提斯（Atlantis）是西方神话中的一个海岛，原在大西洋西边的直布罗陀海峡，因地震沉入海底。

③ 据迈克尔·帕克（Michael Parker）解，此段结尾暗示着这块土地能产生一种活力流，循环往复，把人、自然和构成世界的元素，以及他们的过去连接起来互相作用。见其论著《西默斯·希尼：成为诗人的要素》（Seamus Heaney: The Making of The Poet, Uniersity of Iowa Press, Iowa City, 1993, P.100）。

3

当雨在聚集[1]
浅滩上会
整夜水声轰鸣不断。
孩子们熟悉周围世界的耳朵

能够听到自然日常的
唠唠叨叨，急流正
淌着口水经过山墙，
莫尤拉河在它的砂砾河床上[2]

不停地唠叨：
破晓时所有雨水管里流出的水
都以自己的姿态溢出下面的桶
再从每个桶中漾出

像披散着的女人长发。
我竖起耳朵
却听不到声音——
与大家共有的血的召唤

产生了我对
上古大洪水前知识的需求。
古代死者柔和的声音
正在岸边耳语

我想提出疑问

---

① 此段转入儿童时期的回忆，时态上转入过去式。
② “莫尤拉”是北爱尔兰希尼童年住家村边的一条河。

（也为了我的孩子们）
关于庄稼的腐烂，河泥给
烧硬的陶土河底上釉①。

4

那茶色的发着喉音的水
诅咒着自己：莫尤拉
是它自己的伴奏和配乐，

以最大的努力
把所在地铺成河床，
簧管之乐，一个年老的吟唱者

把她的雾霭低吟进
元音和历史。
一条涨水的河，
交尾的呼唤声
升起，给我快乐，使我成富有的戴维斯②，
把共同的土地珍藏在心中③。

---

① "我的孩子们"指爱尔兰的未来，"庄稼的腐烂"指爱尔兰失败的历史；"给烧硬的陶土河底上釉"意指莫尤拉河如窑，某天会把希望烧炼成决心。
② 戴维斯（Dives）是《圣经》寓言中的富豪，此处喻河的女神把他转化成像戴维斯一样富有的年轻人。
③ 此处指诗人的家乡南戴瑞的两大教派——天主教和新教——可能会转向在共有的传统土地上找到共存点。

布　罗　格[1]

河岸，长长的岸边地
尽头处阔叶野草[2]
和浮在水面的睡莲
展向浅滩。

花园的松软地面
很容易被擦伤，聚集
在你鞋后跟印里的阵雨
是一个黑色的 O

“布罗格”一词
低音的得得连续敲击声
在带风的布尔树
和大黄叶片中

---

① “布罗格”（Broagh）在盖尔语中意为“河岸”。
② “Rig”在盖尔语中是种植人用语，意为“河边田地”；“docken”是古英语中“阔叶野草”的复数。

收束得近乎
突然，就像那最后的
“格”让外来人感到
很难驾驭[1]。

① 外来人（Strangers）指英国人。他们很难发出爱尔兰英语中的一些音。

传神言者[1]

躲进柳树的，
空树干中，
成为熟悉它诉说的精灵[2]，
直到，像往常一样，人们
重复叫你名字的单调声音
传过田野。
你能够听到他们
拉栅栏的门
当他们走近
大声呼你出来时：
小嘴小耳朵
藏在树的 V 形裂口处，
你是苔藓遍布之地的
耳垂和喉头[3]。

① 传神言者为古希腊罗马教堂中能与上帝直接对话、传达占卜结果的圣者，被认为是最聪明博学的人。此诗中的传神言者能与自然万物沟通，听到并传达自然的预言。
② 此处喻传神言者如传说中供女巫使唤的精灵。
③ 此处指他是自然的耳朵和喉头，传达自然之谜。

一首新歌[1]

我遇到一个从德瑞加夫来的女孩[2]
这地名，一种失传的兴奋香水[3]，
让我记起那条河长长的弯曲，
一只渔犬的蓝色在暮霭中蓦地飞出

踏脚石就像沉落在
浅滩中的黑色臼齿，旋涡变化多端的
光亮表面，莫尤拉河
在赤杨树下快乐非凡。

德瑞加夫，我认为，它就是：
消失的音乐，夕阳中的水——
这古老平静的祭酒
由偶然莅临的处女灌注。

---

① 诗人以这首新歌哀悼业已消失的盖尔人音乐。
② 德瑞加夫是北爱尔兰的一个镇。
③ 兴奋香水（potent musk）指一种罗马香水味。

但现在我们河的舌头必须
从深深汲取的生息之地
升起并泛滥出去，在元音的拥抱中
以子音界标命名领地[1]。

我们将使卡斯勒道森加入我们的军队
还有阿普尔兰德[2]，每道设立的殖民围栅——
如褪色的草地要被绿草重新占领[3] ——
一个元音，就是古爱尔兰的诗和祭器[4]。

---

① 元音（vowel）在此诗中代表爱尔兰。诗中所用英文字如：song，river，girl 和 Irish 都带元音。子音界标指现在爱尔兰的地名都以英语命名。

② 卡斯勒道森（Castledawson）是北爱尔兰的一个镇，希尼小时候生活的地方。此处要求把被英国人割裂的爱尔兰土地统一起来。

③ 莫尤拉河两岸的土地被英国人占有。褪色的草地（bleaching - green）指英国人占领后在草地上染白麻布使之褪色。

④ 古爱尔兰的诗和祭器（rath and bullaun）两字都有元音。此处喻用元音重聚古代的自然的爱尔兰。

另　一　边

1

在没腿深的蓑衣草和金盏菊中
一个邻居让他的影子躺在
溪水上[①]，确定地说：

“这块地跟拉扎鲁斯一样贫瘠[②]”
拐杖在摇落的树叶中
拂来拂去。

我在他那倾斜的草地与
我们休耕地相交的地方躺下，
安卧在苔藓和灯芯草上，

我的耳朵吞咽着

---

① 诗人的邻居是一位清教徒，所以他说话时常常引用《圣经》中的用语。此句中的“躺”（laid）和“确定地”（vouching）都是17世纪《圣经》用语。
② 拉扎鲁斯（Lazarus）是《圣经》中的乞丐。

他的无稽，引经据典地说：此地不值一顾，
上帝选民的讲话方式。

当他那样站在
另一边，头发灰白，
在沼泽的杂草间

荡着他的李木手杖，
他在我们骨瘦如柴的土地上预言，
然后转过身

朝向他在小山上
希望之乡的耕地，被搅起的花粉①
漂到我们这边，那将是下一个季节的稗子。

2

连续好几天我们都不断重复
圣经鼻祖的格言：
拉扎鲁斯，埃及法老，所罗门

大卫和哥利亚宏壮地②
席卷而来，像超载的干草
让我们小小的草地不堪负荷。

或是结结巴巴的老一套——

---

① 希望之乡（Promised Land）是《圣经》中上帝赐给亚伯拉罕的迦南之地，喻可给人带来运气的地方。

② 埃及法老（the Pharaoh），《圣经》中的暴君；所罗门（Solomon）为《圣经》中的贤者；大卫（David）是《圣经》中记载的以色列国王，幼时是个牧童，曾杀死巨人哥利亚；哥利亚（Goliath）为《圣经》中记载的菲利勇士，巨人，后为大卫所杀。

"你们那边的教堂，我相信[1]
几乎完全不受圣经统治。"

他的头脑是一个刷白了的厨房
挂着圣经经文，清扫得有条不紊
就像苏格兰长老会的躯体[2]

3

后来有时当天主教祈祷正慢吞吞地
在厨房里低声进行
我们会听到他的脚步声在山墙外走动

虽然直到祈祷结束
敲门声才会出现
漫不经心的口哨声才会在

门阶上响起。"今晚看起来不错"，
他可能说，"我只是路过
心想，也许不妨拜访一会儿。"

而现在我站在他的身后
在黑暗的庭院里，天主教徒的祈祷声中，
他把一只手放在口袋里

或是腼腆地用李木手杖轻叩出
声调点滴，就好像他碰上了
情人在调情或陌生人在哭泣。

---

① 诗人为天主教徒。爱尔兰人中天主教徒占40%，清教徒占60%，两大宗教势力互相对立。此诗中的"另一边"指清教徒。此处诗人邻居所谓"你们那边"是指天主教。
② 苏格兰长老会是清教徒教会。

是否应该溜走，我疑惑不定，
还是该站起来拍拍他的肩膀
谈谈天气

或者谈谈草种的价格？

托　兰　人[1]

1

有一天我会去奥尔胡斯[2]
看他那炭褐色的头，
他那温柔的豆荚形眼睑[3]，
他的尖顶皮帽。

在靠近那里的平坦乡间
他们把他挖了出来，
他最后喝下的冬麦种做的粥
已在他的胃中结成了饼。

他赤裸裸只剩下了
帽子、绞索和腰带，

① “托兰人”指丹麦考古学家格洛布（Glob）教授1950年在丹麦迦太兰（Jutland）的比艾斯科夫溪谷（Bjaeldskov Dal）发现的2000多年前被埋在沼泽地中的男尸。希尼在70年代早期寻找能反映爱尔兰现时困境的意象和象征时读了格洛布教授的《沼泽人》一书，觉得托兰人具有历史神话情感的象征意义，故写了此诗。

② 丹麦的一个港口城市。

③ 此句描写得像基督的形象。“豆荚形”（pod）一词涉及生育的母题。

我将在那儿长久站立。
新郎祭祀给了女神[1]，

她收紧了套着他的项圈
张开了她的沼泽，
她那黑色的汁水渐渐把他
变成圣徒不朽的尸体，

采泥炭的人们
在蜂窝状地方得到的宝物。
现在他染黑了的脸
安眠在奥尔胡斯。

2

我能冒亵渎神明的危险，
使古代异教徒的泥沼成为
我们的圣地，并向这托兰人
祈祷，使那些散落的种子

发芽，那些在伏击中死去的
劳动者的死尸，
有袜无鞋躺在农民院子里
等待殡葬的尸体

四个兄弟的皮肤和牙齿
斑斑点点撒在枕木上
泄漏了暴力的真情，

---

① 据格洛布教授考证，托兰人是被祭献给了北欧土地女神内尔瑟丝（Nerthus）。

他们被沿线拖拉了四英里[①]。

3

当他坐在死囚车上[②]
对自己可悲的解脱方式的那些感触
应该来到我的心中，开车前往时，
念着这些名字

托兰人，格拉贝利人，内贝尔伽德人[③]，
看着乡下人
指路的手，
却不懂他们的语言。

在迦太兰
在古老的行刑教区内
我将感到迷惘、
悲伤，就像是在家乡[④]

---

① 此段从古代祭献中的杀人，联想到 1920 - 1924 间爱尔兰内战中被杀死的士兵，以及因宗教信仰不同，一个天主教家庭的四兄弟被清教徒杀死后在铁路线上拖了四英里的新闻。从古到今相似的暴力事件的重演让人感到历史的停滞。
② 诗人想象托兰人坐在死囚车上，对他解脱悲惨命运的方式产生同感。"死囚车"(tumbril) 一词是 1789 年法国大革命时押送死刑犯的车，与前一节中的火车相对，形成今昔对比。
③ 诗人想象他开车去丹麦迦太兰看在那里出土的沼泽人。
④ 把"古老的行刑区"和"家乡"的感觉联系起来，拉近了历史和现时。

婚礼之日

我害怕[1]。
声音在这天停止
想象力不停地旋来
转去。为什么那么多眼泪，

掩藏不住的悲伤挂在他的脸上[2]
就在出租车外？哀痛的
汁液在客人向我们
挥手告别时升起。

你在高高的蛋糕后面唱着歌
像一个被遗弃了的新娘
固执而迷乱地
行过了婚礼。

---

① 此处的“我”指新郎。
② “他”指新娘的父亲。

当我走进男厕时
墙上有一颗被箭刺穿的心
和一句爱的题词。让我
倚在你的胸脯上去机场。

地狱的边境[1]

包利山侬的渔夫[2]
昨晚网到一个婴儿[3]
和一条鲑鱼。
一种不合法的生育，

太小的要扔回
水中。可我确信
当她站在浅水里
把他温柔地按入水下

直到她冻僵的腕关节
如水中砾石般毫无知觉，
他是钓钩上的一个小鱼饵
把她撕裂。

① “地狱的边境”，据说是基督降生前未受洗儿童的灵魂所去之处。
② 包利山侬是北爱尔兰的一个小渔村。当地的天主教和盖尔族（Celtic）传统重宗族价值，不能容许私生子存在，比较之下，人命不值钱。
③ 婴儿（infant）有双重意：无助的人和基督。

她在胸前的十字架下
把他按入水中。
他和鱼一起被网拖上来。
现在地狱的边境将是

来自某一遥远地带的
闪着寒光的灵魂归宿地。
甚至基督的手，也不能治愈，
会被盐水刺痛，不能来这儿打渔[1]。

① 基督教喻打渔为拯救灵魂。基督原是渔夫。

私 生 子

他被在鸡舍里找到。她在那里生下了他。他不会说话。

当灯亮起来的时候
蛋黄色灯芯
印在他们背后的窗户上，
那孩子在院边的鸡舍里，
把眼睛贴在墙的裂缝上——

一个鸡舍小男孩，
瘦长的脸像是新月①
我记得，报纸上你的照片
仍然像老鼠
在我头脑的地板上隐隐闪现，

小新月人，
像关在窝里的狗老实地
呆在院子的角落，
你虚弱的身体轻如锡纸，

① 月亮在这里用的是复数（moons），象征此弃儿所见到的静止的和不断变化的爱。

没有分量，搅起尘埃，

鸡舍里蛛网密布，落满
常年积累的垃圾
面包屑的枯燥味道
她每天早和晚
由你门上的狗洞送进。

在她的脚步声消失之后，只有寂静，
守夜、孤寂、斋戒，
还有你那异教徒的眼泪，
和灯光给予的困惑的爱。
现在你终于说话了

以一种超越了人的耐性
疏远的哑剧表达，
你的痴呆无言证明
月光可以达到
爱所达不到的地方。

英国的麻烦[①]

我像一个双重间谍在大观念中移动[②]。

"敌人"一词曾有割草机那种扫荡一切的功能，它是机械且遥远的杂音，在不透明的保险门和自发的愚昧无知那边[③]。

"德国人轰炸贝尔法斯特时恨得最苦的桔区被炸得最惨"[④]

我那时被别人驮着，穿过星光闪耀的庭院去看安娜莪瑞什[⑤] 被烧红的天空。大人们压低嗓门在厨房里重新落座，如同游览后不胜疲倦。

德国的广播通过应付灯火管制的厚粗布窗帘传进厨房，干电池，湿电池，细金属丝，半球形电子管嘀嘀咕咕，好像谐调器正在开脱斯图加特和莱比

---

① "英国人的麻烦"有双重反讽意，指德国人的轰炸和爱尔兰的天主教徒都是它的麻烦。
② "我"那时是个孩子，虽然是天主教徒却也同情不同教派的人，感到教派间的关系很复杂。
③ 指要独立地忽视这些概念。
④ "桔子"(Orange)是反天主教徒支持英国人的象征。这里指清教徒居住区。"最苦"(bitterest)有双重意：既指桔子的苦味，又指清教徒恨苦了天主教徒。
⑤ 安娜莪瑞什是通往首都贝尔法斯特的一个村子，诗人的老家。

锡[1]。

"他是个艺术家，这'哈哈公爵[2]'他可以公正地影响英国人。"

我曾与"北爱尔兰人的敌人"[3]，那些墙外的厨房帮工住在一起。我是个逗乐好手，穿过前线小心地说出口令，斟酌对哨兵说的每句话[4]，我不向任何人报告我的想法。

---

① 斯图加特和莱比锡是德国的两个城市。

② 哈哈公爵是英国人却为德国人作广播，很有影响力。他在广播中宣传德国人会最终获胜，要求大家放弃抵抗。

③ "北爱尔兰人的敌人"指天主教徒。

④ 此两句中的军事语言，实际上形容不同宗教信仰的人之间像对敌人一样小心。

试　　飞

"欢迎你们回来，第八军的小伙子。"① 这条标语一定含有某种挑战意味，因为它刷在庄园的围墙上，一条头版标题写在"记住 1690"和"绝不投降"的旧标语上，② 在文字的巨大羽翼下我带着这信息匆匆离去。

一个穿着土黄军装、系着铜扣皮带的复员军人邻居倚在我家的门框上。我父亲把银币在两个深深的衣袋里弄得叮当响，还在天主教念珠③ 被弄出很响的咔嗒声时大笑。

"在那儿他们把你变成了罗马天主教徒吗？"④

"噢，别他妈的担心那个！我为你偷了这念珠，爱尔兰狗，是教皇转身时从他的衣柜上拿的。"

---

① 此条标语是清教徒欢迎英军从二次大战归来。

② 此两条标语是清教徒写在墙上的。1690 年天主教徒攻打清教徒占领的伦敦德瑞城时，清教徒最终获胜。诗中引的三条标语都是显示清教徒的胜利。有围墙的庄园是清教徒的住宅，所以带有对天主教徒的挑战意味。

③ "天主教念珠"是清教徒的军人邻居要送给他的礼物。

④ "那儿"指欧洲。

"你可以用这来套条驴。"

他们的笑声在我头顶回荡，一种粗犷的喧闹，两只紧张的大鸟俯冲下来又上升，像轰炸机尝试飞过敌人的疆界。

西部圣地[1]

我到盖尔语区的第一夜那老妇用英语对我说："你在这儿不会有问题。"我坐在床边的黄昏光线中倾听隔壁流利的爱尔兰语，对我曾要根除的语言[2] 生了思乡病。

我来西部为了呼吸纯粹的爱尔兰空气。宗教空想家们的气呼到我的脸上，一种施粥所的气味[3]。他们把死人[4] 坟上的土和我们教义的斋戒唾沫混合在一起涂在我的唇上[5]。"埃非特"。他们力促我说盖尔语。我脸红了可仅能说出几个字。

我住在楼上房间的那些日子里没有天神传给我语言天才[6]，尽管我周围的一切似乎都充满预示。

---

① 指爱尔兰西部说盖尔语的地区。那儿有不同的教堂，每个教堂都是基督受难时经历过的不同地方：如最后的晚餐处，上十字架处等。
② 指英语。
③ "施粥所的味道"喻穷困。"他们"指空想家。这里把宗教空想家和现实对照。
④ "死人"指为天主教与英国人作战而死的爱尔兰农民。
⑤ 在唇上涂油是一种宗教仪式。
⑥ 这里指基督举行最后的晚餐的房间，所以充满预示。传说天神下凡触摸到谁，那人就会说外语。

但是我仍然回忆西部的圣地，白色的沙，坚硬的岩石，阳光高照就像它是悬在然拉法斯特、爱瑞哥、阿那霍瑞希和金卡斯拉夫上面的定义：这些名字可以移动[①]，有如祭坛的石头，未经感化的元素。

① 这些是爱尔兰西部几个说盖尔语村的村名，听起来可以互换。

北 方

（1975）



当人们把石头/放回墓口/我们将再次开车北去

木 斯 浜[①]（选译）

——给玛丽·希尼[②]

1 阳 光

那儿布满阳光静悄悄。
头盔似的压水机在院子里
加热着它的铁皮，
水在吊桶里

甜如蜜
每天冗长的下午
太阳停在那儿
像烤盘靠着墙

冷却着。
就这样，她的手

---

① 木斯浜（Mossbawn）为苏格兰语的青苔（Moss）和英语的农舍（bawn）合在一起构成的词，是诗人童年时所住村子之名。

② 玛丽·希尼是诗人的姨妈，住在他家，好像他的第二个妈妈，是他童年生活的重要组成部分。

在烘板上撮着。
红通通的火炉

把它热烘烘的围子
扑向她
她站在窗边
系着沾满面粉的围裙。

现在她用鹅毛[1]
拂去烘板的灰尘，
现在她坐下，大腿宽阔，
指甲粘满白粉

小腿布满斑点：
这里又是一个那样的
地方，两个钟滴答滴答
烤饼正隆起。

这里就是爱
就像白铁勺
把它烁烁的光深深沉进
丰富的食盘里。

① 此诗前四段用过去时，是诗人的回忆。从第五段起开始用现在时。

葬礼仪式[1]

1

我肩负着一种成年人的责任
步入坟坑举起
死去亲戚们的棺材。
他们曾被停放在

死人污染过的房里，
他们的眼脸闪着光，
像面一样白的手
被铸在天主教的念珠中。

他们肿胀的指关节
消失了皱纹，指甲
变黑，手腕顺从地搭拉着。

那红褐色的裹尸布，
那绣花缎的棺材里衬：
我彬彬有礼地跪下

① 诗人看到北爱尔兰的暴力残杀，在此诗中想象全国人都参加一个大葬礼：从南到北，跨越地域；从古到今，跨越时间，同时也跨越宗教信仰。

赞美这一切

此时溶化的蜡泪
在烛身上形成纹理，
烛火盘旋
女人在我身后

彷徨。
在一个角落里，总是
放着棺材盖，
棺盖的钉头上装饰着

闪耀的小十字。
亲爱的人脸似皂石假面具，
亲亲他们圆屋顶似冰冷的额头①
这是钉子锲入

棺材前仅能得到的满足
每次葬礼的
黑色冰川
开始行进。

2

现在每当邻居杀死邻居的
消息传来
我们都渴望着葬礼仪式，
传统的旋律：

① 圆顶茅屋是爱斯基摩人居住的房子，用冰筑成。这里用来形容死人额头的形状和冰冷。并有从爱尔兰传统扩展到世界范围的隐意。

送葬人有节制的
步伐，蜿蜒走过
一个个拉着窗帘的人家。
我愿意恢复

波茵河边伟大的古墓室[1]，
在那些杯形石头下
准备一个墓穴。
现代送葬队伍从横街旁道出来

发出低沉颤音的家庭汽车
徐徐加入行列，
整个国家都在倾听
一万辆汽车引擎

压抑的低沉共鸣。
梦游似的女人们
落在后面，在空洞的
厨房里踱来踱去

想象着我们缓慢的仪式
向着古墓地行进。
送葬队伍安静如蛇
行进在它草的大道中，

送葬行列的尾巴
拖出了北峡谷的隘口[2]
而它的头已经进入

---

① 在北爱尔兰的波茵河边有一个旧石器时代的古墓。
② 北峡谷在北爱尔兰。此处形容送葬队伍很长。

石器时代的门。

3

当人们把石头
放回墓口
我们将再次开车北去
经过斯特兰和卡林河谷①

记忆的咀嚼
曾经平静过一次，和解了
双方世代不和的争斗，
想想那些安葬在小山下的人

就像古纳尔②
他优美地躺在
埋葬他的土墩里，
虽然死于暴力

而且还没有报仇。
人们说看到他正在墓中朗读
关于荣誉的诗
四支烛光燃起
在古墓的角落里：

当墓门打开，他转过身来
一张高兴的脸
望着月亮。

---

① 斯特兰和卡林河谷在冰岛。那个地区古代部落间曾长期结仇争斗。这两个地名代表13世纪奈欧写的冰岛史诗《北欧海盗》(Njial's Saga) 中的著名情节和海盗传统。
② 古纳尔 (Gunnar Hamundarson) 为《北欧海盗》中的一个故事主角。他在诗的结尾于死亡的墓门打开时，转向象征女性的月亮。此意象表明通过葬礼艺术得到复活。

北　　方[①]

我回到一个长长的海滩，
一个弯镰形的海湾，
却只找到了大西洋波涛雷鸣般
非宗教的神力[②]。

我面对冰岛没有
吸引力的邀请，
那可怜的殖民地
格陵兰岛，突然间[③]

我眼前出现了那些传奇中的北欧海盗，
有的躺在奥克尼群岛和都柏林[④]
与他们生锈的长刀

---

① 《北方》一诗着重描写8到10世纪时劫掠欧洲海岸的北欧海盗“威镗”（Viking）在北爱尔兰和整个欧洲的地理和语言中留下的历史痕迹，比较北欧海盗和当代爱尔兰生活中的暴力。
② 诗人再次访问北爱尔兰的多构海岸。却未能找到宗教的力量。
③ 冰岛和格陵兰岛代表北方斯堪的那维亚地区，寒冷悲凉之地，是北欧海盗出没之处。
④ 奥克尼群岛在苏格兰北部，为苏格兰的一个郡；都柏林是北爱尔兰的首都。

齐头并脚，

有的埋在石祭船
坚固的腹中，
有的被砍了头，武器的残片
在带冰的河流中闪烁

他们的声音淹没在震耳欲聋的海涛中
警告着我，那声音再次升起
带着暴力和启示
北欧海盗船的击水声

欢快地回顾过去——
它说：海盗神索尔的锤子挥动
带来的是土地和金钱，
愚蠢的婚姻和复仇，

朝臣的互相仇恨和
明争暗斗，谎言和女人，
斗累了的时候便倡议和平，
仇恨的记忆孵化着杀戮流血。

它说："在珍贵的文字中
躺下，探索你
大脑回沟中充满的
盘曲和闪光。

在黑暗中创造。
在长期的侵袭中
满足于微弱的北极光

而别盼望瀑布般下落的光明。

让你的眼睛保持明亮
就像垂冰的气泡，
相信你的双手熟知
那些感觉得到的尖利财富①。”

① “尖利财富”（nubbed treasure），此指即便像垂冰一样，但真实存在、双手能认知的财富。

沼 泽 女 皇

我躺着等待①
在泥炭草皮和大庄园的围墙之间②，
在田边茂盛的石楠灌木
和围墙上的玻璃刺之间。

我的身体是盲文
受缓缓变化的影响：
破晓的阳光暗中摸索我的头
傍晚在我的脚底冷却，

冬天地下渗出的水
浸过我的衣服和围着的兽皮
消化着我，
文盲的植物根

进入我的身体沉思并死在

---

① “我”指“沼泽女皇”。
② “泥炭田”这里喻爱尔兰的地方，“大庄园”代表英国人的领地。

我的胃穴
和眼窝里。
我躺着等待

在碎石的沼泽底，
我的大脑变黑，
像一罐蝌蚪
在地下发酵

梦想着波罗的海的琥珀项链。
在我的指甲下是青肿的草莓，
生死攸关的食物积蓄
在骨盆的瓦罐中越来越少。

我的王冠朽成骨溃疡，
王冠上的宝石掉进了
泥炭浮冰块中
像历史的轴承。

我的肩饰带是黑色的冰河
布满皱纹，染色的波纹
和腓尼基人的刺绣
在我胸部柔软的冰川上

受潮腐烂。
我知道冬天的寒冷
就像挪威海峡的鼻端
贴着我的大腿——

浸湿了腿上的羽毛，和

沉重的皮裹布。
我的头盖骨在我
湿渌渌的发巢中冬眠。

我的头发也被他们劫掠。
我被一个挖泥炭人的铲子
剃了头
被剥得精光

他又再次给我的身体蒙上薄纱
并柔和地填上身旁的凹地
在石头的门框之间
在我的头和脚边。

直到一位贵族妻子贿赂了他。
我的辫子，
一条沼泽粘糊糊的脐带
被切断

我从黑暗中起身，
伤痕累累的骨头，陶器似的头盖骨，
衣服上磨损的针脚，长满了毛，
泥炭田闪着点点亮光。

格拉伯男尸[1]

他好像是从柏油模中
铸出，躺在
一个泥炭枕头上
似乎在流着

自身黑河的泪。
他手腕的纹理
像炭化的橡木，
他脚跟的球形

像一个玄武岩的蛋。
他的脚背萎缩
像天鹅的脚一样冰冷
像潮湿沼泽里的树根。

① 1973年10月希尼应丹麦英语教师协会邀请第一次访问了丹麦。此次访问中他在奥尔胡斯看到了格拉伯男尸，并受到鼓励写关于沼泽的诗（bog poem）。第二次访问后他写了此诗，为其“沼泽诗”之一。

他的双股是小山脊
是一个隆起的贝壳，
他的脊椎是条鳝鱼
被拘禁在闪光的泥中。

他的头昂起，
下巴是一个面盔
被举在咽喉处
一道砍开的切口上

切口已晒黑变硬。
那愈合的伤口
又向内张开，一种
接骨木果① 的红黑色。

谁会面对他生动的容貌
说："这是尸体?"
谁会面对他不透明的长眠
说："这是死尸?"

他腐蚀了的头发，
并非如一簇野草
而怪如胎发。
我第一次看到他扭曲的脸

是在一张照片上，
他的头和肩
在泥炭田中露出，

① 接骨木果是接骨木上结的红黑色小果，很像草莓。

淤伤累累像钳子拉出的婴儿，

但现在他完美地
躺在我的记忆中，
一直到他指甲的
红色半圆形顶尖，

他被吊在天平上
一边是美一边是暴行：
一边是垂死的高卢人
过于精密的罗盘

镶嵌在他的盾牌上，
一边是有实际重量的
被蒙上头的受害人
被砍死后，抛入泥炭田[1]。

---

① 《垂死的高卢人》是一座有名的雕塑。高卢人是罗马人的奴隶，被迫在角斗场中相斗而死，实为被谋杀而死，与格拉伯男尸一样，都是暴力的牺牲品。高卢人没有真实的尸体存在，只是艺术的想象；格拉伯人则是真实的男尸，没有那些艺术细节。此处比较艺术和现实。

惩　罚[1]

我能感觉到绳索
在她的脖子上
牵引着，风掠过
她那裸露的前胸。

风使她的乳头绽开成
琥珀珠花，
我可以看见沼泽中
她被淹死的尸体，
尸体上压重的石头
和那些漂浮着的柳条、树枝。

在石头和树枝下
她曾是一棵被剥了皮的小树
现在被挖出来

---

① 这首诗写的是诗人看到的一张照片上的一具两千多年前的女尸：一个年青的女子因通奸而被族人用重石沉入湖底。她的尸体两千年来一直被很好地保存在沼泽中，现在作为考古的重大发现被挖掘出来。诗人借发生在这具女尸身上的暴力故事来反映他对爱尔兰现实政治的看法。

橡木似的骨头，小木盒似的脑。

她被剃了的头
像收割后的黑谷地，
眼睛上蒙着的布是一条脏污的绷带，
脖子上的绳索，一个戒指

蕴藏着
爱情的记忆。
一个小淫妇，
在人们惩罚你之前

你有淡黄色的头发
营养不良，你曾
那么美丽的脸庞现在却黑如焦油，
我可怜的替罪羔羊，

我几乎爱上了你
但是我知道，那时我也只能站在
惩罚你的人群中沉默如石。
我是艺术的偷窥者

正看着你暴露的大脑
和它黑色的沟回
窥视你网状肌肉
和你所有标着数字的骨头：

我已经这样哑然地旁观过
当你叛逆的姐妹们
被头涂柏油，

在栅栏边示众哭泣，

我会默默赞许
这种文明的暴行，
同时也领悟这种仪式性的、
族群的、情欲的报复。

演唱学校（选译）[①]

我的灵魂植根于晴朗的播种时期，我的成长
是美和恐惧的养育；
我如此运气地出生在这令人喜爱的地方，更运气的
是那可爱的山谷，不久以后，
我会被移植过去……

——**威廉·华兹华斯：《序曲》**[②]

他（那个小马倌）有一本橙带党的
韵文书，我们在储干草的顶楼
一起读那些诗的日子给了我
第一次押韵的快乐，后来
我记得被告知，有一个
芬尼安会要造反的谣传，所有的来福枪
都要交出来给橙带党人；不久

---

① “演唱学校”（Sing School）源于爱尔兰诗人叶芝的名作《航向拜占庭》（Sailing to Byantiunm），是叶芝想象的学习成为艺术家的地方。

② 《序曲》是华兹华斯关于他如何从儿童成长为诗人的一首诗。在此诗中他主张精神是主要的，但精神应该通过具体的物质体现出来。他认为自然之美对他很重要，他用大写的N代表自然。

以后，当我梦想着我
将来的生活时，我想我将为
爱尔兰而战死。

——W·B·叶芝：《自传》①

2 警官拜访

他的自行车靠在窗台前，
橡胶防泥罩
套着前挡泥板，
粗黑的把手

在太阳下发热，发电机的
‘马铃薯’闪着光向后翘起，
两个踏脚板垂着，从警靴的
法治中解脱。

他的警帽翻倒在
地板上，他坐椅的旁边。
帽子在他微微渗汗的头发上
压出一条斜线。

他解开
沉甸甸账本
的带子，我父亲
正在以英亩、路得和杆为单位②
制作耕地统计表，

① 叶芝在《自传》中表达了他的新柏拉图主义主张，认为精神重于物质，应该为理想放弃现实。希尼开头引用这两位诗人的诗句，是为了表明他自己的“演唱学校”是完全现实的环境，即他对儿童时期的真实记忆和他生活过的真实地方。不同于叶芝和华兹华斯，他只重现实而不涉及理想。

② “路得”（rood）为英国面积单位，相当于1/4亩。“杆”（perche）为英国长度单位，相当于5.5码。

一边计算一边提心吊胆。
我坐着凝视那擦亮的手枪皮套
和扣盖儿，编辫的绳带
环结在左轮手枪的柄上。

“还有没有其他的根茎庄稼？
饲牛的甜菜？多茎豌豆？或这类东西？”
“没有。”可是，不是有一畦
萝卜偷种在

马铃薯地里？我设想自己
犯了小罪坐在那儿
想象着简陋监狱里的黑洞口。
他站起来，把警棍

在皮带上稍稍后挪，
合上了土地清帐册，
用两手戴好警帽，
他说再见的时候看着我。

一个影子在窗户上浮动。
他啪的一声把后架簧压在
帐本上。他的长靴踢开支架，
自行车响起滴答，滴答，滴答。

4　1969 年夏

当警察们把枪口对准暴乱的民众

用橡皮子弹把他们赶入福尔斯区[①]，我只是
在马德里暴虐的太阳下受罪。
每天下午，在蒸锅般酷热的
公寓里，当我流着汗读完
乔依斯的生活，恶臭从鱼市[②]
飘上来如同亚麻池发出的气息。
夜晚的阳台上，葡萄酒暗红，
我能感觉到孩子们在他们黑暗的角落里，
围着黑披肩的老妇侧身于打开的窗户，
空气有如河流在峡谷中汩汩着西班牙语。
我们在星光照耀的平原上一路聊回家
那儿民警的皮制警帽[③]
闪着像亚麻毒水中鱼肚皮一样的光。

"回老家去，"一个人说"努力接触人民。"
另一个祈求洛尔迦从他的小山上回来[④]。
我们坐着看电视直到死亡人数统计和
斗牛报告终了，名人们不断从
真实事件仍在进行的地方来到。

我隐退到普拉度的凉爽中[⑤]。
戈雅的《五月三日的屠杀》[⑥]
覆盖了一面墙——那些举起的双手
痉挛的造反者，戴钢盔

① 福尔斯区为北爱尔兰首都贝尔法斯特的天主教居住区。
② "乔依斯的生活"指理察德。埃尔曼（Richard Ellmann）所著《乔依斯传》（James Joyce）。
③ 民警（Guardia Civil）这里指西班牙警察。
④ 洛尔迦（Lorca）是西班牙著名诗人，他的诗充满政治性，死后葬在小山上。此句指有人要求大家学习洛尔迦关心政治。
⑤ 普拉度是西班牙首都马德里的国家艺术博物馆之名。
⑥ 此画描绘西班牙士兵屠杀起义农民。

背军用包的军队，快速连续的
有效扫射。旁边的展室里有
他的恶梦，移植到宫殿的墙上[①] ——
黑色的飓风、主宰、破坏；泰坦[②]
被身上沾满的自己孩子的血装饰着，
巨人和诸神的混战[③] 他残忍的屁股
在世界之上转动。还有，那河畔低地处
两个狂暴的斗士为了荣誉互相用棍子
把对方往死里打，小腿陷入沼泽，正在沉没。

这幅画戈雅似乎是用拳头和手肘画成，他挥动
心中沾满血的斗牛红布，有如历史的控诉。

5 养 育

——给迈克·麦克拉维提[④]

"描写就是展示新意！"皇家大道，
贝尔法斯特，1962，
一个星期六下午，他很高兴和我
这语言上初出茅庐的新手相会，他抓住我的
胳膊。"听着，走你自己的路。
付出自己的劳动。记住
凯瑟琳·曼斯菲尔德说的——我将讲述
放脏衣服的篮子是怎样吱吱叫的——还有流放笔
记。"[⑤]

---

① 戈雅把他的恶梦画成多幅画，此诗写的是其中一幅。"宫殿的墙上"指普拉度国家艺术博物馆，那里曾是皇宫。
② 泰坦为希腊神话中吃自己的孩子、能把人撕裂的可怕巨人族的一员。
③ 《巨人和诸神的混战》亦是戈雅的一幅名画。
④ 迈克·麦克拉维提（Michael McLaverty）是希尼任职的第一所学校的校长。著名的爱尔兰短篇小说家。他曾是希尼文学创作上的良师益友。
⑤ 凯瑟琳·曼斯菲尔德（Katherine Mansfield 1888－1923）英国著名短篇小说家。希尼年青时很受她著作的影响。"流放笔记"源于契诃夫作品。

让夸张见鬼去吧
“别让静脉在你的圆珠笔中膨胀①。”
然后说，“可怜的霍普金斯！”我有
他给我的《笔记》，已经画了线，他紧张的自我
向他们的痛苦致敬。他识别出②
每一位作家的特点
培养了我又把我送出来，带着
硬塞给我舌头的词语像古希腊小银币③。

① 此处用喜剧性比喻形容青年作家容易用过分夸张的写法，好像血液膨胀的静脉可以指挥笔写作。
② 迈克·麦克拉维提很欣赏英国诗人霍普金斯（Gerald Manley Hpokins）。霍普金斯也曾在爱尔兰首都都柏林迈克所在学校教过书。霍普金斯的《笔记》中对痛苦十分敏感。“紧张的自我”（buckledself）一词见于他的诗《茶隼》（The Windhover）。
③ 此诗中引句均为迈克·麦克拉维提给希尼的忠告。

野外工作

（1979）



这完全没有什么特别，不过是古老真相的素描

牡　　蛎

我们的贝壳在盘子里劈啪作响。
我的舌头是一个填满的港湾，
我的上颚挂着星光：
当我品尝那咸味的七颗明星时
奥利安把他的脚浸入水中[①]。

还活着且被强奸
它们躺在它们的冰床上：
双壳牡蛎：分开的阴门
大海调戏女人的叹息。
它们几百万地被撕开、被剥壳、被星散。

我们开车去那个海岸
穿过花丛和石灰岩
我们在那儿为友谊干杯，

① 在希腊神话中，七颗明星是顶天巨神阿特拉斯的七个女儿所变成，天文学中称为昴星团。奥利安是希腊神话中的猎人，他追求七颗明星，也是天文学中猎户星座之名。

在茅草屋的凉爽和陶盘中
留下完美的记忆。

在阿尔俾斯山上，罗马人把牡蛎
深深地裹在干草和雪里运往罗马：
我好像看到潮湿的背篓吐出满腹
叶状唇边，卤水刺激
特权阶层的奢侈

我愤怒因为我的心灵不能在
晴朗的阳光中平静，就像诗歌或自由
从大海斜向而来。我不加考虑地
吃掉我的日子，它那强烈的味道
能使我充满活力，完全进入动词，纯粹的动词。

图　姆　路

一天清早我遇到一队军用
装甲车，巨大的轮胎发出颤音，
所有的车都用折断的赤杨树枝伪装着，
头戴受话器的士兵们站在炮塔上。
他们逼近我的路已有多久
好像他们已将它们占有？整个村子都在睡觉。
我有责任保护小路、田地和家畜，
储物棚中拖拉机被钩在耙机木架上，
筒仓①、冰冷的门、潮湿的屋顶石盖板、绿色和
　红色的
外屋屋顶。我应该跑去告诉谁
在所有后门不上锁的乡亲们中
这带来坏消息的人，这清晨的来访者
他的坏消息在预料中，但他们能否坦然处之②？
播种的人们，建造墓石的人们……

---

① 筒仓是农民用来储存青饲料的，密封式筒形仓有几层楼高。
② 坏消息指死了人的消息。因为清晨到来所以在预料中。

噢驾战车的军士们，在你们蛰伏的枪上，
这个村站在这儿不动，当你们通过时站在这儿充满
　活力，
这不显眼的，不可推翻的生命的中枢。

饮 水

她曾每天早上来打水
像一个老蠢妇在田野上摇摇晃晃：
压水机的喘息咳嗽，提桶的咭呱声响
当水注满时慢慢变弱
是给她的通知。我记得
她的灰围裙，那满到边的提桶上
白色豆痕的瓷釉，和她那尖锐刺耳的
叽嘎声如同抽水机的把手。
晚上满月升过她的山墙
又经过她的窗户落回
躺进摆在桌子上的水中。
又一次在曾汲水喝的地方我看到
她杯子上一句《圣经》的训戒，
记住施与者正在杯口处褪色。

贝格湖滨的沙滩

——纪念卡伦·麦卡特尼[①]

在这小岛周围，在它
最低处的海滩，海浪激拍，
泥淖的沙滩上灯芯草仍然高长。

——但丁：《炼狱》，I，100－3[②]

离开加油站耀眼的白光
穿过田野里几盏孤寂的街灯
你爬上通向纽唐哈米顿的小山
穿过菲尤斯森林，在星光下驶去——
沿着那条路，那条高高的，光秃秃的朝圣者小路
斯威尼[③] 曾在那儿面对突然冒出地面的一伙恶魔
血淋淋的头、山羊胡子和狗的眼睛
它们猛咬着尖叫着，而他撒腿飞逃。
什么东西曾突然出现在你面前的路上？一个伪造的

---

① 贝格湖（Lough Beg）在北爱尔兰。卡伦·麦卡特尼是诗人的表兄，在宗教间的暴力冲突中被谋杀。此诗为希尼三首著名的反对暴力解决问题的悼亡诗之一。

② 此段引自但丁《炼狱》的第一章，其中描写了为佛罗伦汀去炼狱涤罪前举行的宗教洁身仪式。此诗最后一段诗人为其表兄用露水洗身是类似的仪式。

③ 斯威尼是爱尔兰长篇古诗《斯威尼·埃斯特力》（Sweeney Astray）中主角的名字。他是古代传说中的英雄和爱尔兰国王。

路障？
摇晃的红灯？突然刹车引擎
停顿，说话声，蒙面人和冰冷的枪口？
或是你的汽车反光镜中，尾随汽车的前灯
突然偏离给信号让你停下
你不知道这是哪儿，离你所知相去甚远：
贝格湖滨低地的粘土和水，
小岛教堂的塔尖，紫杉柔和的轮廓线[①]。

在那儿你有一次听到屋后放枪[②]
离起床时间还早，是打野鸭的人
在金盏草和芦苇中狩猎。
可当你穿过海滩去接回牛群
发现遗弃的弹壳时仍然被吓坏了，
它们气味辛辣，黄铜色，像生殖器，已然喷射过。
为了你和你的家，你家和我家羞于相斗，
我们是说一种同谋者的老式语言
不能把鞭子在空中抽得劈啪作响或把握时光的人：
大嗓门的厨房帮佣，牧人，用手围着锥形干草堆
试探动物后腿的人，牛房里闲谈的人，
墓地里迟钝的仲裁人。

在你们沙滩的那一边牛在雾中
齐腰深的田野里吃草
现在它们愚钝的注视转向我们
我们正吃力地穿过咯吱作响的蓑衣草

① 贝格湖滨是一个泥炭沼泽。小岛教堂在贝格湖岛的中央。这里把神圣的精神与残忍的暴力进行对比。
② 此段把受害人与他童年生活的地方贝格湖滨联系起来。他童年时听到猎人打野鸭破坏了当地的平静，却想不到自己会有一天成为枪靶子。这里把他作为当地平凡的农人来写，而不提他的木匠身份，使他的命运带有普遍性。

露水浸透。好像一把钝刀的锋刃
磨得闪亮，贝格湖滨的半边在薄雾下发光。
因为你踢荡的脚在我后面
停下，我转过头发现你跪着
你的头发和眼睛上粘着血和路旁的粪便，
然后我跪在你面前茂盛的草中
聚集起满掌冰冷的露水
清洗你，我的表兄。我用苔藓轻轻地把你拂拭
干净，蒙蒙细雨从低低的云层中落下。
我兜着背把你抬起平放在地上。
灯芯草又发出绿芽，我用它编成
绿色无袖僧衣套在你的裹尸布上。

伤 亡 人 员

1

他总是独自酌饮
冲着高高的酒架，
竖起饱经风霜的拇指
要另一杯朗姆和
黑茶蔗酒，用不着
提高嗓门，
或只抬抬眼皮
来一杯烈性健力士黑啤
或谨慎得像个哑巴
搬倒酒桶龙头自己灌满酒杯；
关门的时候他穿上
防水靴戴上鸭舌帽
走进黑夜的阵雨，
他有工作却领取失业救济金
天生地要劳动。
我喜欢他所有的举止，

稳妥踏实又鬼鬼祟祟，
无表情的脸转弯抹角地老练，
他那渔夫的敏捷眼神
甚至能观察到背后。

他不能理解，
我别样的生活①。
有时候，他坐在高脚凳上，
忙着用刀
切扁形烟草块
而不看我的眼睛，
在喝一口酒后停顿的时候
他提到了诗。
那时只有我们两人
而且两人都言行小心
我羞于带着优越感谈诗，
会借一些小计策
把话题转向鳗鱼
或马和二轮运货马车
或是临时政府。

但是我这首尝试性的诗
他能观察身后的眼睛也能看到：
他在别人都遵从的
宵禁时间去酒吧喝酒
被炸成了碎片，那是在
十三个德瑞人被射杀的

① “他”指诗人的一个年长朋友路易斯·奥尼尔。他常到诗人岳父开的酒吧喝酒，诗人常在那里帮忙。他也常带诗人出海打鱼。“别样的生活”指诗人在酒吧以外的生活，如教书和写诗。

三个晚上以后，为他们举行葬礼时①。
帕瑞斯一边杀了十三个人，墙上写着，
沼泽地这边没杀人，那个星期三②
人人都屏着气发抖。

2

那是一个寒冷的日子
刺痛的沉默，风吹着
白色法衣和神父的黑色长袍：
雨不停地下，花结着忧郁
棺材一个接着一个
好像是从壅塞的大教堂门口
漂浮而来
有如花儿漂在缓缓的流水上。
这集体的葬礼
展开它的襁褓
包住，裹牢
直到我们被系紧被约束
就像同一戒圈里的兄弟。

但他不会被自己人
定的规矩拴在家里
不管有什么样的电话威胁，
不管有什么样的黑旗挥动③
我好像看到他出现在
炸弹爆炸的地方，

---

① 1972年1月30日爱尔兰人权联盟在北爱尔兰的德瑞州组织反政府游行时，英国军队开枪射杀了13人，死者中有7个不满19岁。这一事件被称为“血腥的星期天”。北爱尔兰的天主教徒非常悲哀和愤怒，三天后为这13人举行了大葬礼。

② “帕瑞斯”指英国军队，“沼泽地”指爱尔兰人。

③ 爱尔兰的天主教徒举行反政府的示威游行时挥动黑旗。

在他那仍可辨认出的脸上
懊悔混合着恐怖
他那陷入绝境被击败的凝视
令人在瞬间眩晕。

他走了好几英里去那酒吧
因为他每夜都要醉得
像条鱼，自然会游向温暖的
诱饵，有光亮的地方，
模糊不清的网，喃喃低语
在酒杯和宜人的
烟气中漂移。
他该被怎样责备
当他那天晚上破坏了
我们宗族的共谋关系？
"现在，你被认为是
一个受过教育的人"，
我听到他说："给我解疑
给这个问题一个正确答案。"

3

我错过了他的葬礼，
那些默默走着的人们
悄声对身旁人说话的人们
像退潮一样离开他家的草地
应和着灵车引擎
令人敬畏的低沉颤音……
他们移动的速度如同
带着习惯性
沉闷慰问的

缓慢的渔船马达，
拉起钓线，两手快速
交替，寒冷的阳光
照在水面上，大地在
雾中弯曲着：那天早上
他带我乘他的船出航
螺旋桨低沉地震颤，把
懒惰的深水变成白色，
我和他一起尝到自由的滋味。
早早出航，稳稳地用力
把网从湖底拖起，
向人贬损能捕到鱼的地方，当你
找到与你合拍的韵律时
要笑，一里一里地慢慢走，
进入你恰合你的常去的
某地，离岸较远的地方，更远处……

破晓时嗅探着的亡魂，
拖着沉重的步子穿过午夜的雨，
再次询问我那个问题。

颚音的缪斯[1]

夏末，午夜时分
我闻到一天的热气：
从旅馆停车场上方的窗户
我呼吸到来自湖水浑浊的夜气，
看着一群年轻人离开小舞厅。

他们的声音传上来浑厚而舒服
有如吃饵的淡水鱼送上来的油滑泡沫
那晚黄昏时——那粘糊糊的鲤鱼，
据说它的粘液能治好触到它的其他受伤的鱼
因而被叫做“鱼大夫”。

一个身穿白裙的女孩

① 缪斯为希腊神话中掌管文艺、音乐、天文等九位女神。这里喻诗人从听到的颚音如g，k等中得到诗的灵感。

在那些汽车间被追逐：
她的声音在周围回荡在笑声中滚动
我感到就像那老梭子鱼浑身长满了脓疮[1]
想要游泳去接触轻言细语的生命。

---

① 现实中传染病似的暴力和罪恶，使诗人感到需要“鱼大夫”治疗性的接触。此类诗想表明艺术有宗教式的拯救力量。

收　场　白[①]

她要让所有的诗人都下九层地狱[②]
并永远呆在那儿，互相咬对方的头盖骨，舔脑子；
因为他们活着的时候背后中伤别人，她将使他们的
　地狱
成为一个狂热的利己主义的雏菊镣铐[③]。

顽固的、爱寻衅的、野心勃勃的、尖刻的、
牙关紧闭的、捕人的陷阱，每个都纠缠不休
用欺诈手段谋利，獾爪抓人，骑在他人身上
就像在总主教罗杰之上的尤加林诺[④]。

当她巡回地狱冰区时，
得到维吉尔妻子的帮助和教唆[⑤]，
我会大声呼叫："亲爱的，谁在我们上面绿色土

---

① 此诗是想象一个诗人的妻子在他死后对他的评价。
② 在但丁的《炼狱》中地狱分成九层，"九层地狱"，即地狱最底层。
③ 意为把这些诗人象雏菊花环一样用镣铐连接起来。
④ 罗杰是意大利总主教，尤加林诺是意大利诗人，两人均为但丁《炼狱》中的人物。
⑤ 维吉尔是古罗马诗人，在《炼狱》中他陪同但丁游地狱。此处想象两位诗人的妻子同游地狱。

地上
戴着诗人的桂冠，哪位诗人的一生是

最有贡献和最可作样板的？”
她说：“面对有关诗人们和诗的恶毒消息
我已堵上了我寡妇的耳朵。
为什么在我们共同生活的年月里

你没能放松些，从你的书房下来笑笑
或在黄昏时分伴我和孩子们散散步——
比如在那个接骨木花盛开、
干草飘香，野玫瑰正在凋谢的夜晚？”

又说（当某个诗人把鱼叉叉进我的脖子）
“你并非是最坏的，你有追求，
处世冷淡圆滑，两边不得罪，
你先把我们，然后是这些书，留在身后。”

水　　獭[1]

当你纵身入水
图斯坎尼的灯光摇曳[2]
荡过泳池
从水面到水底。

我爱你那湿淋淋的头和出色的爬式[3]，
你水中健美的后背和双肩
一次又一次浮出水面
今年及此后的每一年。

我口干舌燥地坐在温热的石头上。
你在遥远的另一世界。
那芳醇的清澈，那深紫色的空气
变得稀薄，令人失望。

---

① 此诗用水獭比喻诗人的妻子。
② 意大利西部的一个行政区。
③ “爬式”（crawl）为澳大利亚式自由泳。

感谢上帝使情感慢慢充实，
现在当我拥抱你时
我们亲近且深情
有如大气紧贴水面。

我的双手垂入水中。
记忆里在游泳池中那一刻
你是我摸得着的
柔软的水獭，

你转入仰泳，
每一沉静的、大腿肌肉抖动的踢水
使光重新倾斜，
你的脖子享有凉爽。

突然间你爬上来，
又潜入水中，像以往一样热切，
你焕然一新的毛皮湿重而轻快，
水迹印在石板上。

臭　　鼬[1]

直立着，黑条纹的锦缎如同神父
在葬礼弥散上穿的十字褡：臭鼬的尾巴[2]
炫示其为臭鼬。我一夜又一夜
盼着她如客来访。

冰箱发着嘶嘶声进入沉默。
书桌上台灯的光柔和地溢出阳台。
桔丛里小桔子隐约闪现。
我开始感到紧张，像一个偷看下流场面的人。

十一年后我又开始写
情书，开掘“妻子”一词
有如在储物桶上开个孔，好像它纤弱的母音
变异成加州夜晚的大地和[3]

---

① 臭鼬在此诗中比喻诗人妻子，主要是它的颜色而非气味。
② 十字褡是神父行弥散或圣餐礼时穿的宽大的无袖长袍。
③ 诗人曾在1973年到加州柏克莱大学作访问学者。在那儿看到了臭鼬。

空气。桉树那美丽、无用的
强烈气息拼写出你的缺席。
满满一口酒的灾难后果
如同从一个冰冷的枕头上吸入你的气息。

这就是她，热切而富于魅力，
平凡、神秘的臭鼬，
曾经被神化，又被去掉神化色彩，
嗅着离我五英尺远的木板。

昨夜这些记忆涌动，上床的时候
被你纯黑的睡衣激动，
你头朝下，屁股朝上在底层抽屉搜索
那件黑色的低胸睡衣。

忌妒之梦

与你和另一位女士在树木葱郁的
公园里散步，窃窃私语的草
用它的手指流览我们捉摸不定的沉默
树林意外地通向一片
阴凉的空地，我们在那儿坐下。
我想光的白色让我们感到沮丧。
我们谈到欲望和忌妒，
我们的对话是一件宽松的男睡衣
或一块铺开的白色野餐布
如同荒野里一本讲礼仪的书。
"告诉我，"我对我们的伙伴说，"我
最渴望的，是你乳房上那紫红色的星。"
而她默认。哦，既不是这些诗
也不是我的审慎和爱，能治愈你那受伤的凝视。

歌

一棵花楸像一个抹着口红的姑娘①。
在岔路和大道之间
在潮湿滴雨的远方
桤木林在激流中生长。

有土语的泥花
和辨音精确的蜡菊②
还有鸟鸣非常接近
真实生活的音乐那一刻③。

---

① 花楸是一种长有红色小果子的树。

② 蜡菊是花干后色和形都不变的菊科植物。“辨音精确”（perfect pitch）和上句的“土语”（dialect）指诗人认为自然界的花能像很稀有的能准确听出所有音调的音乐家一样懂得音乐，而且懂得爱尔兰地方语言。

③ “真实生活的音乐”（the music of what happens）源于古爱尔兰传说：圣徒帕特里克想使一个勇士皈依基督教。勇士回答他说：他只想要平凡人的生活，不想上天堂，即使为了享受一刻真实人生的音乐而下地狱也是值得的。此诗的基点在于赞扬平凡的生活，所歌唱的都是平凡生活中所见所听到的细节，认为值得为之写诗。

收　获　结[1]

当你编织收获结时[2]
你在不会生锈的麦秸中
编入心中成熟的沉默，
但当它被越编越紧
鲜亮得如同一道日冕，
却成了一个被扔掉的草编爱结。

那握着桉木和竹拐杖的手
长年往斗鸡腿上拴距铁的手
听从它们的天才精致地编织
直到你的手指梦游般地移动：
我辨认并触摸好像它是盲文[3]，
从中找寻遗落的未言之物。

---

① “收获结”在爱尔兰是一种男人用于向女人表达爱情的礼物，有如中国的南国红豆。因为是在收获季节编成，故称为“收获结”。
② 这里的“你”指诗人的父亲。
③ “盲文”隐喻用心感悟话语没有表达出的含义。爱尔兰文化传统是好男寡语，“收获结”即是一种无言的爱情表达方式。

当我仔细察看它的金色环形
我看到我们在铁轨的斜坡间散步
走入高高的草和小蠓群中，
发蓝的烟笔直地上升，地沟中扔着旧床和犁，
棚屋墙上贴着拍卖广告——
你胸前的翻领上戴着收获结，

我手中拿着鱼竿，已经染上思乡病
由于这些夜晚高涨的感情，当你的拐杖
使劲扫打着杂草和灌木梢
随意扫打着，扫打着，但什么也没有
惊飞：本乡本土的收获结
在你手编的麦秸中仍然沉默不语。

艺术的终极是和平
可以作为这脆弱饰物的题词
我把它钉在我们的松木衣柜上——
像一个诱人的圈套
后来谷神从中偷偷溜走
此结却因它穿过而光亮，并依然温暖。

悼念弗朗西斯·莱德维奇[1]

1917年7月31日在法国阵亡

青铜士兵一手拉住青铜斗蓬
它被艺术之风僵硬地弄皱
无论自然的风如何打磨吹掠依然皱着
他的俯身即跑式，像伸颈鹤一样

永铸在佛兰德。钢盔和背袋[2]，
枪从把到刺刀稳稳地斜握在手，
这些忠于祖国的阵亡者之名被刻在浮雕装饰的匾
　上——
对那只着急的小猫来说毫无意义。

1946或1947年我曾在那儿
拉着姨妈玛丽的手
沿着波特斯多特的海边散步，然后绕过港湾[3]

---

① 弗朗西斯·莱德维奇（Francis Ledwidge，1887－1917）第一次大战时参加英国军队，在巴尔干半岛阵亡。他曾是一位年青的诗人和爱尔兰天主教徒，与诗人背景相似，所以诗人感到与他有某种联系。
② 佛兰德在比利时，是第一次世界大战中的一个著名战场。
③ 波特斯多特和下一段第一句中的卡罗琳都是北爱尔兰靠海的小镇。

穿过城堡大道去海滩。

从卡罗琳来的水手起航去煤船。
一对恋人从海边凹下的沙丘中站起。
一个农夫脱去上衣露出饰扣和闪亮的背心
把裤腿卷到小腿上未露羞处。

弗朗西斯·莱德维奇，一个星期日下午
你在卓雅达海滩那边谈过恋爱。
文质彬彬，说话甜蜜，有乡村的质朴，
你是在铺满落叶的公路上骑着车过去，从斯兰[①]

那是属于你的地方，你该活在忧伤和
可爱中：五月野花的祭坛，
复活节的水洒向农舍、
弥撒石、小山顶上的史前堡垒和牛棚[②]。

我记得你穿着英国兵的军装，
一张鬼似的天主教徒的脸，苍白而勇敢，
鬼魂似地游荡在战壕中像支山楂花
或是来自波茵古墓的沉默果心。

那是夏天，1915年。我看到那女孩儿
我现在的姨妈，在长长的耕地上放牧。
在达丹耐尔村小矮树丛后面
你吸着石头以使干渴的嘴生津。

---

① 卓雅达和斯兰也是北爱尔兰的小镇。诗中提到的这些小镇都在弗朗西斯的故乡波茵峡谷一带。
② 此段每句都含有宗教意象。如爱尔兰天主教在5月祭祀圣母玛利亚，用5月的花编成祭坛，洒水为全年祈福等。第一句中的“忧伤”亦指玛利亚，因为她又被称为“忧伤之神”。

那是1917年。她仍然在牧牛
但是猛烈的炮轰熄灭了俄波斯的烛光：
“我的灵魂在波茵河旁，在新割的牧草地上……
我的国家穿着行成年礼的服装。”①

“被称为大英帝国的士兵，而我的国家
却在各民族中没有生存的地方……”
六个星期后你被榴弹撕裂。“我很遗憾
政党政治分开了我们的营帐。”②

在你身上，我们已死去的谜，所有的问题
以无用的均势向相反方向拉紧
当风吹过这警惕的铜兵
我再次听到那明显不知所措的鼓音③。

你随军从波茵河去了巴尔干
但是错过了你的横笛应有的薄暮音调④。
你没有被定调或调节成真正忠于英国的人
虽然现在你们都做了地下伙伴。

---

① 此段第二句中的“俄波斯”是一次大战中的著名战场。后两行诗句引自弗朗西斯的诗。

② 此句也引自弗朗西斯的诗。

③ 此段中的“所有的问题”指弗朗西斯本身所有的矛盾：包括做爱尔兰人和当英国士兵、天主教徒和清教徒、诗人和战士的矛盾。“鼓音”也有双重意：军队的鼓声和站在英国人一边的桔党在举行反爱尔兰人游行时的鼓声。

④ “薄暮音调”引自弗朗西斯一首诗的题目：《三月中的薄暮》（A Twilight in Middle March）。

斯威尼的重构

（1983）



让你的歌把你带到歌声的源头

在山毛榉中[1]

我曾是被派任又被遗忘了的监视哨[2]。

在我下面，一边是水泥的道路。
另一边是公牛隐身的树丛，
它饮水之地的气味和污泥
那里中学毕业生找到了一个
在泥土的恶臭中手淫的庇护所。

那树本身奇异而舒适，
它更像一根圆柱而不像树桩。盘绕着它的常青藤
都被它奶白的齿边和锥形纹理
迷惑：这是树皮？还是石雕？

我看着后面那红砖烟筒
它的雄蕊一层接着一层
上边的修建工人姿态滑稽

---

① 此树为诗人记忆中年轻时的避难所。
② “监视哨”一词表明此避难所有一定的危险性，如他后来看到的外国坦克和飞机。

就像苍蝇倚着山。

我感到坦克的行进始于
年轮的北极星①，
然后我在水泥路上不断更新的
履带印痕的威力下退缩。
戴着护目镜的飞行员飞回来
低到我可以看见底舱上的铆钉。

我的墨守成规的分界树。我的开知识树②。
我的茂密、随需随在的，长着柔软羽毛叶的，逍遥
自在的监视哨。

---

① 此处用“年轮”表大自然缓慢的时间，与现实进行对比。
② “开知识树”是《圣经》中伊甸园里亚当和夏娃违背上帝禁令而食其果的树，也是知善恶树。

在　那　时[1]

大弥撒书已打开[2]
垂下丝绸缎带
翠绿、紫和水白[3]。

我们被动地参与弥撒，
忏悔、接纳。书中的动词
占据了我们。使我们崇拜。

我们仰视那些名词[4]
祭坛的石头是拂晓，神龛是中午，
祈祷书中的红字本身就是一个充血的落日[5]。

现在我住在一个有名的海滩
那儿的海鸟在凌晨一两点悲鸣

---

① 诗题系拉丁文，原文为 In Illo Tempore。
② “大弥撒书”是天主教指示祈祷仪式的书。
③ 天主教中翠绿代表希望，紫色代表君主和上帝，白色代表纯洁。
④ 此句借于《圣经》中的《诗篇》赞美诗 121：“我仰望大山，我的希望来自那里。”
⑤ 祭坛是平地，这里表太阳升起处；神龛是圆形，当牧师举起时如日中天；弥撒仪式指示书中的每行第一字印成红字，落日可能表仪式结束。

像是不信的魂灵

甚至那散步路上绵亘的墙
我挤压它以证明它的存在
可那决不能诱导我相信它是真实。

斯特森岛

（1984）



某天破晓时我也许会把它送回圣殿/当大海铺展开它遥远的阳光

地　铁　中[①]

就在那儿我们在圆顶隧道中奔跑，
你穿着新款外套飞奔在前
而我，就像一个快速之神追着
在你还没变成箭或新的

镶深红边的白花以前追着
你的外套放肆地飘拂，一个纽扣接着一个扭扣
落下一溜踪迹
在地铁和艾伯特大堂之间的通道里[②]。

度蜜月，做梦似地转来转去，误了音乐会[③]，
我们的回声在列车中消失，现在
我回来就像汉索来到洒满月光的石头上[④]
循原路返回，捡起那些纽扣

① 此诗写诗人1965年度蜜月中在伦敦地铁中的经历。
② “艾伯特大堂”是伦敦一个有名的音乐厅。
③ “音乐会”原文为“普拉姆斯”(Proms)，指一种古典音乐会。
④ 汉索是德国童话人物。他的女朋友在森林中迷失了。森林女妖会把迷路的女孩作成薑饼屋吃掉。他去森林中沿着落下的饼干踪迹去救她。

最后来到一个凉风习习灯光点点的车站
列车离去以后，潮湿的铁轨
就像我一样赤裸而紧张，所有的注意力
都追随着你的脚步，如果我回头就会被打入地狱[①]。

① 希腊神话中的歌手俄耳甫斯（Orphues）去地狱中用美妙的歌声把他死去的女友救出来，但是他不可以回头看她，否则她就会再次被打入地狱万劫不复。而他回头看了。

契诃夫访库页岛[①]

——给德瑞克·曼[②]

就这样，他要还他的“医疗债”[③]，
但他先要在太平洋边喝白兰地
把他的北方之行需面对的一切置之脑后[④]。
他头晕得像秋明城的[⑤]

三驾马车，从他三十年的船舷
向下看，看入自己一英里深
好像他就是清澈的水：
从汽船舱面看到的贝加尔湖。

那么遥远，莫斯科好像是已失去的青春。
而他是谁，这个品尝着

---

① 库页岛是俄国流放犯人之地。希尼选择契诃夫一生中的这一事件来探讨诗人兼有的两种职责：医生和作家，两者都负有治疗社会的责任。
② 德瑞克·曼是希尼的好朋友，爱尔兰诗人。
③ “医疗债”意为医生有治病救人的义务。契诃夫去库页岛流放地考察也是一种救治责任。
④ 库页岛在莫斯科南边的太平洋海岸，而非北方的北冰洋岸。诗评家迈克尔·帕克认为这一方向性错误是诗人为了把俄国的流放地和希尼常常经过的北爱尔兰的流放地联系起来。见其所著《西默斯·希尼：了解一位诗人》，186页。
⑤ 俄国的一个城市。

高贵的白兰地的人，那是一位困惑的文人朋友
送给他带往流放地——

他，据说是诞生在一个小店主家？
那至少意味着他知道这酒的价。没有一个
在教堂镶有偶像的祭坛屏饰旁放声高歌的领唱人①
能比他从酒杯中得到更神圣的快乐。

酒杯的闪光和温暖就像钻石温暖着
沙龙中一些昂首挺胸女郎的乳间
使她们不可亵渎，不可有意冒犯。
他感到酒杯正在午夜的阳光中变冷②。

当他摇晃着站起，把它在石头上摔碎
那响亮的声音就像缠扰着他的
囚徒的镣铐。在未来的几个月中
将继续响着像是他自由的负担。

去试着用正确的调子写作——不写论文，不写政治
  宗教宣传，
丢开那些鞭打。他要把
自己奴性的血挤出，成为觉醒的自由人
尾随一个囚徒的引导走遍库页岛。

---

① 原文作 cantor，特指在俄国东正教堂或犹太教堂中的领唱人。
② 指西伯利亚白夜的阳光。

砂石纪念品[1]

那是一种白垩的黄褐色
坚硬的葫芦，水成岩
砖一样可靠的密度，
我常常握着它，在手上扔来扔去。

沾着地下水它更红润
挫伤的暗示，挖出它时
我正涉过英尼肖文圆卵石的海滩[2]。
港湾对面灯一个接一个

悄悄地圈着
拘留营。一块来自菲雷格桑的石头[3]，
是不是地狱燃烧的河底流出的血？
夜霜和咸水

---

① 指诗人在英尼肖文海滩找到的一块石头。
② 英尼肖文海滩在弗利港湾爱尔兰自由邦一边。海滩对面是马其尼干海岬，有英国人1971年修建的拘留营。
③ “沸水”是希腊神话中地狱里的一条河。

让我的手冒烟，就像我要撕碎我的心
诅咒把蒙特佛特罚入沸水[1]。
但那并非真的，虽然我记得
他把受害的人心放在财宝箱里，长久供奉。

总之，我在这儿手中拿着潮湿的
红石头，凝视着对面的瞭望台
从我所在的自由之邦想象和引喻着
被猝然攻击，然后被训练有素的狙击步枪射杀：

我被看成一个黑色剪影实在不值得费心，
晚出散步带着围巾，穿着高筒防水靴
对政治道德正常与否漠不关心，
曲着背孤独地行走，只是一个崇拜石头的人。

---

① 蒙特佛特（Guy de Montfort）是希腊神话中的一个魔鬼。

老　熨　斗

我常常看到她从炉子的[1]
后火眼上把它拿起
在那儿它的小楔形
就像定在锚上的拖船。

为了测试热度她会目不转睛地看着它
往它的铁脸上吐唾沫
或把它拿起靠近脸颊
探测它储藏的危机。

轻轻地用拳头在烫衣板上打。
胖出酒涡、弯着的手肘
和有意驼下的背
在她把熨斗瞄准目标时

就像刨子要刨平亚麻，

---

① "她"指诗人的姨妈。

就像女人对皱纹的怨恨。
工作时，她沉默的推熨表明，
应该在一定距离内①

移动一定重量，
作的精确，每一个力被相同和相反的力平衡。
感觉被拖拽。感觉有浮力②。

① 此句和以下两句都引自物理学定义。
② 此句与前面形容熨斗像拖船相映。

来自德尔菲的石头[①]

某天破晓时我也许会把它送回圣殿[②]
当大海铺展开它遥远的大片阳光
我再次作晨祷：
我希望能逃脱流血的有害影响，
控制我的舌头，敬畏傲慢，敬畏上帝
直到他在我没遮拦的嘴中说话[③]。

---

① 德尔菲（Delphi）是希腊古城，因有阿波罗神殿而出名。诗人在去德尔菲时得到此石。
② 指德尔菲的著名圣殿，因为有能传达上帝旨意的巫师而得名。
③ 指诗人有了此石可像巫师一样传达圣言。三行黑体字是诗人的祷文。

给迈克尔和克里斯托弗的风筝[1]

整个星期日下午
一只风筝飞在星期日上空
像一张拉紧的鼓面，一片吹起的谷壳云。

我看到它曾是灰色的，在制作过程中打滑。
当它干透变得白而硬，我轻拍看它是否绷得够紧
我把报纸做的蝴蝶结
系满它那六英尺长的尾巴。

它现在高高在上像一只小小的黑云雀，
用力拉着，似乎那条垂着肚子的线
是一根湿重的粗绳
要拽起满网的鱼。

我的朋友说：人的灵魂
与一只小鸟的重量差不多，

---

① 迈克尔（Michael Heaney）和克里斯托弗（Christopher Heaney）是希尼的两个儿子。

可是那停泊在天上的灵魂，
那下坠再上升的线，
却沉重得像是一条要被拽进天堂的犁沟。

在风筝落入树林前
当这条线还没有变得无用
把它握在你的两手中，小家伙们，去感受那
任性飘动，感受那种蒂固根深，那长尾巴拖着的
　悲伤。
你们天生能够胜任。
站到这儿来在我面前
抓住其中的紧张。

铁轨上的孩子们

当我们爬上铁路边的陡山坡
我们的眼睛与电线杆上的
白磁轴、发热的电线平行。

像随手画的可爱的线，它们
向东边弯出几英里又转而向西，在
燕子的重负下垂着。

我们都很小，自认无知
毫无价值。我们以为话是装在发光的雨滴小邮
　袋里，
在电线上旅行

每滴都饱含着
天空的光亮和电线的闪耀，而我们自己
在天平上是如此微不足道。

我们甚至能穿过一个针眼。

斯特森岛（选译）[1]

像大病初愈，我抓住他[2]
从防护堤伸下来的手，再次感觉
一种异样的舒服，当我踏上陆地

发现那只救助的手仍然紧抓我的手，
冰凉多骨如鱼，我不很清楚
我是在引导他还是被他引导

因为这高高的走在前面的人
好像是瞎子，虽然他匆匆直行
拄着桉木拐杖，眼睛直视前方[3]。

然后我看到他的肉身
在柏油路上的汽车间盘桓，

---

① 斯特森岛是爱尔兰西北部湖中的一个小岛，是著名天主教朝圣地。此为组诗，共12首，以诗人与其下意识中的他人（亲戚、朋友、作家）对话为主。这里翻译的是第12首，写诗人与乔伊斯的对话。乔伊斯是他重要的引路人。

② 此处喻诗人从大海回到坚实的陆地，接受乔伊斯伸出的援助之手和清楚直接的指导。

③ 拐杖象征伴随着诗人的权威和引导。

经受过冬天的刺骨严寒像棵黑刺李。

他的声音与所有河流的母音回旋着
来到我面前，虽然他还没有开口，
他的声音就像检察官或歌手。

灵巧、催眠、摹拟、肯定
如同钢笔尖的遒劲笔力，快而干净，
突然他用拐杖敲着一个

垃圾箱说："作家的责任[1]
不允许你顺从惯例习俗。
无论你做什么都要独立自主。

主要的事是写作
为兴趣而写。培养一种工作欲望
使你想象写作就是天堂，有如晚上你的手

梦想太阳在乳房的太阳黑点上。
你现在正戒斋，头重脚轻，很危险。
离开这儿。别那么严肃认真。

别那么乐意穿麻布粗衣，让骨灰撒在头顶。
放开，让那些飞走，忘却。
你可能已经听够了。现在弹你自己的调子。"

好像我已经被释放进太空
孑然一身，没有我不知道的

---

① 此后的引语都是想象乔伊斯所说的话。他鼓励诗人放弃忏悔的严肃情绪，张扬个性，强调自我主张，反对遵从传统天主教看空个人、否定自我、遵从集体的要求。

东西。雨滴吹到我的脸上

我醒来听到长篇大论和讥评
还在源源不断："英语是
属于我们的。你却去死火中耙找，
复述你那时代的旧牢骚。
说爱尔兰人是臣民之类是骗人的把戏，
幼稚，就像农民的朝圣之旅。

你失去了更多的自我。
为了做好事救赎。背离原来的途径。
当他们把圆圈扩展开，就是你该

自己游出去之时，把你自己的频率
写满元素回声探测仪[①]，
寻找，探查，诱惑，

小鳗鲡在大海的黑暗中微弱闪光。"
阵雨变成大暴雨，柏油地面
嘶嘶响着冒出水汽。当他疾速离开时

倾盆大雨降下它的银幕环绕着他直直的步履。

---

① "元素"指希腊哲学中四元素：土、水、气、火。这里主要指海。"回声探测仪"指科学地探查。

山楂灯笼

（1987）



一个灵魂在分蘖直到永远/沉默，在沉默之外倾听

字　　母[①]

1

他父亲用双手的拇指和食指合成的
影子在墙上蠕动
像一个兔子的头，他知道
当他上学的时候会学到更多。

上学的第一个星期他一直在用粉笔画烟，
然后他画分叉小枝人们称之为 Y。
这就是写字。一只天鹅的背和脖子
组成了 2，他现在不但会看也会念。

画在小石版上的两根椽子一根梁
就是那字母有的读作 A，有的读作 I。
墙上有字母表和横标，拿笔方法
还有错与对。

---

① 此诗写于诗人之父 1986 年去世之后，是诗人从心中涌出的矿泉水。第一段写父亲的手指如自己知识的源泉。

先是“照猫画虎，”然后学“英语”
对的标志是一个斜倚的小锄头。
桌角上墨水瓶的气味在肃静的教室里升起。
窗玻璃里映着的地球仪倾斜着像个彩色的O。

2

朗读变格词的声音在空气中流动像唱赞美诗
初级拉丁文第一册
一栏接着一栏的变格词
有如教堂的大理石柱威严在他心中升起。

此后他被送入一个施教更严的学校
校名来自一位保护橡树林的圣人
在那儿他的课随着当当的钟声改变
他离开拉丁文讲堂为了躲进新书法的

阴凉，那儿感觉如家。
这个字母表中的字母是树。
大家字母是开满花的果树，
字体的曲线就像野玫瑰在沟里盘绕。

在这儿她赤足穿着系带长衣[1]，
弯曲的发卷是林中鸟鸣和半谐音
诗人之梦悄悄笼罩了他像阳光降临
然后走进了阴沉沉的丛林。

他学另一种书写。他是经文抄写人

① “她”是诗人梦中的女人。

在他白色的田野上驱赶着一队鹅毛笔。
乌鸫围绕着他经堂的门急冲轻啄
然后自我禁欲、禁食、净土冰冷。

按照越往北越无情的教规
他俯首书桌又开始抄写。
基督的镰刀一直在砍伐多余的矮树①
书法变得质朴，梅罗文加王朝的风格②。

3

地球转动。他站在木制的 O 里③。
他征引莎士比亚，征引格罗夫斯④
时间压平了学校和学校的窗户
捆草机犹如印刷机，丰年的堆垛

在布满根茬的庄稼地里构成 Λ⑤
每个马铃薯坑的三角形⑥
被轻轻拍直铸在霜上。
这些都消失了，只留下 Ω⑦

在每扇门上张望，这象征好运的马蹄铁。
虽然有形的符号绝对抽象
如同康斯坦丁看到的云中字形：此符号⑧

---

① 指写字母时应该去掉多余的笔划。
② 梅罗文加王朝（公元 450 年），法国前身高卢地区的第一个皇族。此一时期前的书法花哨，至此朝书法变得简单质朴。
③ 指木制的 O 形建筑，是莎士比亚时期剧院的建筑形式。
④ 格罗夫斯（Robert Graves），英国著名的古代历史学家。
⑤ 希腊字母的第十一个字母。
⑥ 第四个希腊字母是△
⑦ Ω（读“欧米加”）是希腊字母的最后一个字，形如马蹄铁。爱尔兰人常把蹄铁钉在门上表好运气。
⑧ 康斯坦丁是拜占庭国王，曾看到天空中云的形状似 IN HOC SIGNO 字样，解释其意为“我们征服”。

仍能控制他，或控制巫师

他会在他的拱形天花板
悬一个染色地球
所以当他走出户外
他的视线所及是宇宙之形而

“不只是一般的东西”。或太空人
从他的小窗户看到的他的故乡：
那个上升的、水状的、单一的、发亮的O
像一个放大的、有浮力的卵——

或像我自己张大前思考的眼睛凝视
全身心期待着梯子上的泥水匠
往我家山墙抹泥，抹刀尖
把我们的名字写在上面，一个接一个奇怪的字母。

来自写作的前线

那地方紧张而空旷
汽车停在路上，军队检查
车的构造和牌照，当一个士兵把脸

俯向你的车窗时，你瞥见更多的兵
在远处小山上，托着枪有目的地
向下瞄准，你在其掌握之中

所有的一切都是疑问
直到一支来福枪示意，你警惕
而又假装不在意地加速开走——

有一点儿空虚，有一点儿筋疲力尽
像往常一样内心颤栗，
曾经被征服，是的，您恭顺的。

如此你继续前行去写边境报告
那儿这一切再次发生。枪架在三角架上；

中士拿着时响时停的话筒重复着

关于你的数据，等待着准许过关的
吆喝声；狙击手向下瞄准
逆光中看去像只俯冲的鹰。

忽然间你通过了，被传讯又被释放，
仿佛你刚从一个瀑布后面穿过
柏油路的黑色水流上驶过

装甲军车，出没于那些
沿途站岗的士兵，他们涌来，退去
如同擦亮的挡风玻璃里的树影。

山 楂 灯 笼[1]

冬山楂在季节之外燃烧，
带刺的酸果，一团为小人物亮着的小小的光，
除了希望他们保持自尊的灯芯
不致死灭处一无所求，
不要用明亮的光使他们盲目[2]。

但当你的呼吸在霜中凝成雾气
它有时化形为提着灯笼的狄欧根尼斯[3]
漫游，寻找那惟一真诚的人；
结果你在山楂树后被他反复审察
他拿着灯笼的细枝一直举到齐眉[4]，
你却在它浑然一体的木髓和果核面前退缩[5]。
你希望用它的刺扎血能检验和澄清自己；
而它用可啄食的成熟审视了你，然后它继续前行[6]。

---

① 指山楂树上结的像小灯笼一样的红果。
② “明亮的光”（illumination）的双关意是“启发”。此诗借山楂灯笼的小光只能让小人物保持自尊，而不能用光明启发真理，讽刺社会道德意识的缺乏。
③ 狄欧根尼斯（Diogenes）是古希腊哲学家，关于他的一个有名传说是他曾打着灯笼到处寻找世上惟一存在的真诚的人，却没有找到。
④ 狄欧根尼斯常常把灯笼举到人的脸前观察。
⑤ “你”实际上混淆了狄欧根尼斯的灯笼和山楂果。
⑥ “它”指山楂灯笼和狄欧根尼斯的灯笼。

来自良心的共和国[①]

1

我在良心共和国降落时
那里是如此寂静，当飞机引擎停止转动
我能听到一只麻鹬掠过跑道上空。

在移民处，办事员是一个老头
他从家织外套里拿出皮夹
给我看一张我爷爷的照片。

海关女公务员要我申报
我们传统疗法的词汇，治愈哑巴
和避开邪恶眼睛的咒文[②]。

没有挑夫，没有翻译，没有出租车。
你得自己扛行李

① "良心共和国"是诗人想象的国家。
② "要申报"这些词表明良心共和国的人很重视爱尔兰传统。

你那潜在的特权立刻消失。

2

那儿雾是令人畏惧的预兆，可闪电
却意味着天下大吉因而暴风雨来临时
父母们把襁褓中的婴儿挂在树上。

盐是他们珍贵的矿物。生孩子
和葬礼时把贝壳贴在耳边。
所有墨水和颜料的主剂是海水。

他们宗教的象征是一条凭想象画的船。
船帆是一只耳朵。桅杆，一支倾斜的笔
船身像张嘴。船骨，一只睁着的眼。

在他们的就职典礼中，国家领导
必须对着未成文法发誓，并大哭①
来赎他们厚着脸皮当官的罪——

还要肯定他们确信所有的生命
都源于天空之神眼泪中的盐，那是他
在梦见自己无尽的孤独时流的泪②。

3

我从那个淳朴的共和国回来
两手空空，海关女公务员
坚持认为我能带出关的就是我自己。

---

① 此处意指良心比法律更重要。
② 良心共和国的人更重人与人之间的沟通而非孤独。

那老头站起来盯着我的脸看
并说官方承认
我现在已是双重国籍公民。

他因此要我回国后
把自己当成他们的代表
用我自己的语言为他们说话。

他们的大使馆，他说，到处都是
但都独立运作
而且永远不会派出大使。

冰　雹

1

我的脸挨了一下儿又一下
冰雹忽降
连珠炮似地落在路上急跳。

天又晴时
这些被风驱赶的精明玩意儿
已不知所去

只把我留下顺其自然。
我抟的那个小小硬球
变成温热的水从我手上流过

就像我现在作的这首诗
用融化了的真实之物
不存在的它仍让人感到刺痛。

2

需要认真对付的，像冰雹一样的
是这些阵雨小鬼。
它们同样率意而行，

把教室窗户弄得格格响
好像在用尺敲打孩子的指关节，
它们同样开始很美好

一眨眼就变成了脏泥。
汤玛斯·特赫尼有他的发亮的谷物[①]
证明上帝的存在和奇异

但对我们来说，它是冰雹的刺痛[②]
和刺不动的艾迪。戴蒙德的手[③]
在荨麻中搜索。

3

奶头和蜂房、蜇起的肿块、
小橡树子，几乎让人联想到快感
却不被容许。

阵雨停了
万物都说：等等。
为什么等？为了等四十年

① 汤玛斯·特赫尼（Thomas Traherne，1637－1674）是英国宗教诗人。“发亮的谷物”指他从埃及金字塔中找到的古代谷物，他认为是上帝创造的奇迹。
② “它”指能证明奇异存在的事物。
③ 戴蒙德（Eddie Diamond）是诗人儿时的朋友，能把手伸入刺人的荨麻中，让诗人感到惊奇。

才写出彼时彼地的感受，那时你获得
其后果的真实暗示——
在扩大的瞳孔中

光在静寂中绽开
一辆车的雨刷仍然在摆
泥中留下笔直的车迹[1]。

---

① 此节并列写出诗人记忆中的几个生活细节。

出　空[①]

——纪念 M·K·H，1911 – 1984[②]

她教给我的，她叔叔曾教过她[③]：
劈开那最大的煤块是多么容易
如果你找到纹理和下锤的正确角度。

松快而迷人的敲击，
吸收并消除了回声，
教我劈击，教我放松，

教我在锤和煤块之间
勇于承担后果。她的教诲现在我仍在听，
在黑煤块背后击打出富矿。

1

一百年前扔出的一块鹅卵石

---

① “出空”（clearances）是爱尔兰的一个历史名词，原意为“逐出出租地或租屋”，特指 19 世纪爱尔兰地主把不缴租的农人赶出租屋，烧毁房子。诗人感到母亲去世后失去了家，就如被赶出家门一样。

② M.K.H. 为希尼的母亲玛格丽特·希尼（Margaret Kathleen Heaney）。这是一组为纪念母亲而写的十四行诗。

③ 此段开头引诗用的是三行诗节押韵法（terza rima），源于意大利，系但丁在《神曲》中所用。这种形式强调母亲在诗人生活中兼有教师、样板和诗神的角色，是他生命中实践启迪之力。

不断在我面前出现，这第一块石头
瞄准过曾外祖母背叛的眉间①。
小马颠簸行进骚乱在继续②。
她在小马车里低低蹲着
经受夹道鞭打，那是第一个星期天③
她乘一驾惊惶失措的马车，下斜坡去做弥撒。
他挥鞭穿过镇子，人们追着他高喊：'朗第'④

称她"叛教者"。"与异族通婚的新娘"。
总之，这是风俗画的一个场面
由我母亲一方继承
现在她已故去，留给我处置的
不是银器和维多利亚时的饰带，
而是这块赦免着和被赦免的石头。

2

擦亮的地板闪着光。黄铜水龙头闪着光⑤。
瓷杯又大又白净——
一套完整的瓷具带有奶盂和糖缸。
茶壶呼啸着。茶点和三明治
被得体妥当地呈上。为防止融化
黄油必须避开阳光。
别掉面包渣。别翘椅子。
别伸手，别指指点点。搅茶的时候别弄出声响⑥。

---

① 此段写诗人的曾外祖母为坚持自己的信念而不怕牺牲。
② 诗人的曾外祖母嫁给天主教徒被视为背叛了自己清教的教规，因而遭石头打。"骚乱"指她去天主教堂那天双方对打。
③ 指她第一次去天主教堂做弥撒的那个星期天。
④ "朗第"是17世纪爱尔兰德瑞州州长，因开城门迎接杰姆斯王入城而被视为叛徒。他的名字也变得与"叛徒"同意。
⑤ 此节写诗人想象中死后的母亲回到外祖父家。
⑥ 此两句引母亲命令，让他作一切要有序。

那是死地，新街五号，
外祖父正起身离座
推一推秃头上的眼镜
欢迎糊里糊涂回家的女儿
而她甚至没来得及敲门。“这是怎么啦？这是怎么啦？”①
他们一起在光亮的屋里坐下。

3

当其他人都去了教堂做弥撒
我们在一起削土豆，我完全属于她。
它们打破沉默，一个接一个落下
就像焊锡在烙铁上滴落：
凉凉的舒适安放在我们中间，可分享之物
在桶中的清水里闪烁。
再次让土豆跌落，彼此溅起的
点点欢快水花总是唤起我们的感觉。

当教区的牧师来到她的床边
全力以赴地为死者祷告
有些人跟着祈祷有些人在哭泣
我记起她的头曾转向我的头，
她的呼吸融入我的呼吸，我们流利削剜的刀——
一生中从来也没有过如此亲密。

4

害怕做作反使她不自然
那些力所不及的词，她

① 这是诗人外祖父常用的口头语，此表示惊讶女儿的到来，女儿则不知怎么回到了父亲家。

总也读不确切。伯托德·布雷克[1]。
她会弄得五音不全走了调
次次如此，好像她要用
过分修正一个词的发音来
掩盖她的走调和五音不全。
更多地出于挑战而非自尊，她常对我说，“你
懂得所有他们那些玩意儿。”因此我在她面前
得管好自己的舌头，一种名符其实的
矫枉过正掩盖了
我实际拥有的知识。我会说“naw”和“aye”[2]
并有分寸地故意用错
语法，这使我们保持同盟而非对峙[3]。

5

那刚从晾衣绳上取下的床单的凉感
让我觉得它必定还有些潮湿
但当我捏住亚麻床单一头的两个角
和她相对着拽开，先拉直床单的边
再对角将中心拉平，然后拍打抖动，
床单像船帆在侧风中鼓涌
发出干透了的啪啪声。
我们就这样拽直，折起，最后手触到手
只是一霎那就好像什么事也没有发生
没有任何异乎寻常的事发生
日复一日，只是碰触然后分开
踌躇不前，又再次接近。

---

① “伯托德·布雷克”（Bertold Brek）应为“贝托特·布莱希特”（Bertolt Brecht，1898－1956），德国著名剧作家。
② “naw”、“aye”故意发错的“no”、“yes”的音。
③ “对峙”（at bay）指猎物被赶进角落时与猎人对峙的情况。

在移动中我是 X 她是 O[①]
写在她用面粉袋缝制的床单中。

6

复活节的第一波狂热
我们的《儿子和情人》状态[②]
在圣周的庆典中达到高潮。
午夜的火光。复活节的烛台。
手肘碰着手肘，在挤满人的
教堂中彼此能紧挨着跪在一起
让我们高兴，我们跟随牧师念经文
和红字部分，为圣水器祈福。
“我的灵魂就像雌鹿渴望着溪水”[③]，
浸圣水。用毛巾擦干。圣水上喃喃低语。
那水混合着圣油和食油。
祭瓶丁丁当当。正规的甩熏香和
赞美诗作者的歌词被自豪地接纳[④]。
“日日夜夜我的眼泪就是我的面包。”[⑤]

7

最后几分钟他对她说的话
几乎比他们一辈子在一起都多。
“星期一晚上你将会回到纽罗[⑥]
我会来接你，当我进门时

---

① X、O 系一种两人对局的儿童游戏（tick - tack - too）中用的两个字母。
② “圣周”（Holy Week）是复活节前的一周。《儿子和情人》（Sons and Lovers）是英国作家劳伦斯（D.H.Lawrence）的小说，1913 年出版，叙述有关儿子和母亲间亲密友情的故事。
③ 此两句引自《诗篇》第 42 章第 1 和第 3 行。
④ 赞美诗作者指《诗篇》（The Book of Psalms）作者大卫王（David）。
⑤ 此两句引自《诗篇》第 42 章第 1 和第 3 行。
⑥ “纽罗”（New Row）是她父亲居住的地方。以下她丈夫说的话指他会像回到他们结婚前一样去她父亲家接她回家。

你会高兴……，对不对?”
他的头俯向她被托起的头。
她已听不见我们却欣喜若狂。
他叫她“好人”和“小姑娘”。当寻找脉搏的努力
归于徒然，围着她的我们
都明白：她已撒手归去
我们环立的空间已然空寂
她进入我们内心长存，那是被穿透的
出空，突然出现的空地。
高扬的哭声被砍伐，一种已然发生的纯粹变化①。

8

我想在一个空间转着圈行走
空空荡荡，出自同一个源头
在那里被砍倒的栗子树已失去它
在我们屋前香罗兰树篱中的立身之地。
白色的花栗鼠跳着，跳着，窜向高处。
我听到斧头特异而准确的砍伐声，树的断裂声，
  叹息声
曾经那么繁茂的树
从震撼的树梢开始全被摧毁。
深深植根的树早已死去，与我同年的
栗子树从一个广口瓶移入一个坑里，
它的魁伟和沉默变成无可存身的光明，
一个灵魂在分蘖直到永远
沉默，在沉默之外倾听②。

---

① 此处隐喻母亲的死就如下一段描写的诗人童年时栽种的一棵栗子树被砍伐了一样，二者都是家的象征。
② 诗人反对迷信说法，认为死去的人和树不可能再说什么。

消失的海岛[1]

一次我们发现自己被放逐在孤岛上
在它蓝色的山丘和无沙的海滩之间
我们曾度过一个险恶的晚上祈祷守夜，

我们搜集浮木，砌了一个炉床[2]
吊起我们的大锅像一个天体
那海岛像海浪一样在我们脚下破碎。

只有最后的时刻拥抱它
那承受我们的土地似乎才可固守。
我相信在那儿发生过的一切都是幻觉。

---

① 指想象中的海岛。
② “炉床”指用石头砌成的烧火地方。

幻 视

（1991）



当你站在门后/对准焦距，你的视线便被局限在一个框中

视　　野

我记得这个女人常年坐着[1]
轮椅，目光投向窗外
盯着小路尽头的梧桐
叶落叶生。

跳过屋角的电视看出去，
总是那矮小、扭曲的山楂丛，
总是那同一群小牛背朝着雨和风，
同样的一片杂草，同样的山峰。

她与那个大窗户一样毫无变化。
她的前额与轮椅上的铝合金片一样闪亮。
她从不悲伤，从未
承受过一盎司多余的情感负担。

和她面对面在一起是一种教育

① "这个女人"是诗人的一个邻居。

就像隔着一个拉紧的栅栏门——
那种苗条、干净，路边
两个白柱子间的铁门，在那儿你能

意外地更深入地看到外面的乡村
并发现树篱后面的田野
明显地变得陌生，当你站在门后
对准焦距，你的视野便被局限在一个框中。

干 草 杈

所有农具中，干草杈
最接近设想的完美：
当他紧握着举起用它瞄准
它就像一杆标枪，准确而轻快。

不管他扮演战士还是运动员
或流着汗在秣草中诚挚劳作，
他都爱它那锥形木纹，带黑斑的白蜡杆
来自本身的油使它光润。

铆着不锈钢，转换了光泽和纹理，
平滑，笔直，浑圆，长而亮。
被汗腌渍、锋利、均衡、历练、合手。
它富有弹性，疾飞突进。

每当他想到宇宙飞船可到达最远处，
他就看到干草杈的长柄平稳地
飞过，沉着地穿过太空，

杈尖挂满星光无声无息——

它最终学会随着简单的引导
超越既定目标，飞往另一世界
那儿尽善尽美——或是接近完美——这幻想
并不于在瞄准的目标，而在放飞它的手中。

方　　形[①]（选译）

明　亮[②]

1

异彩变幻。然后是门道里
冬日的光，石头台阶上
一个乞丐颤抖的黑色剪影。

这特别的判断可如以下情景：
空荡荡的壁橱，漏雨的壁炉冰冷——
水坑明亮，漫游着没有灵魂又似生命的云。

---

① “方形”是诗人自创的一种诗歌形式，每首四段，每段三行。此诗是在诗人父亲去世后为他写的悼诗。

② 此诗题的英文原文是“减轻负荷”（lightenings），有宗教解脱的意味：就像揭去了屋顶一样丢弃负担，变得轻松，但同时又很冷。

被指定的生命历程之后，还有什么？
再没有壮丽，再没有未知。
凝视远方，一派孤寂。

这完全没有什么特别，
不过是古老真相的素描：今生无再世。
揭去了屋顶的视野。风吹来清新的知识。

2

再给它盖上屋顶。钉上板条。安身立命①。
用锡杯喝水，懂得洗碗池的冰冷②，
一个弹簧锁，一个门闩，锻造的铁钳和一个炉栅。

触摸大梁，把钉子钉进墙，
悬一条准绳核实垂直度
从过梁、盖石到烟筒中央。

重新安置门槛下的基石。
检验山墙壁窗的平直。
仔细观察被忽视的地板。

像闩门一样抑制住所有激情。守护住
感情的堡垒。不要犹豫不决
以言代行。不要犹豫不决只言不行。

7

什么是解脱？一般意味着

---

① “再给它盖上屋顶”意为：再次回到生命。
② 锡杯是农民用的粗糙杯子。

减轻痛苦、丢弃负担等等，
一种超出通常的含义是：

感官认识到的瞬间，当灵魂
在死亡前因纯粹的兴奋突然闪耀
我们心中的好小偷听从上帝的允诺[①]!

那么想象他在基督的右边，从小山顶上
审视空旷的大地，身体极度痛苦的他
似乎不能转入他所渴望的

极乐，那就是他额头的月亮边上，
就在他大脑黑暗半球钉子楔出的洞沿：
今天你应该跟我一起去天堂[②]。

8

此刻让我们朴实无华。振作起来
走出他去世后空荡荡
的地方，掉过头去，走开[③]。

那天早上地砖更硬，窗户更冷，
雨滴在窗玻璃上鞭打得更凶，草地
裸向天空，被风损伤得更厉害，

或似乎如此。这房子系他设计[④]
"简单、大、直、平凡，你知道，"

---

① 基督被钉在十字架时，他两边的十字架钉了两个小偷：右边是一个好小偷，能认识到基督的伟大；左边是一个不信教的坏小偷。这里"好小偷"意为人性中好的部分。
② 这句话是基督对小偷说的。
③ 此节是诗人于父亲死后料理完后事，走出父亲的房子时对自己的告诫。
④ "他"指诗人的父亲。

一个严格而正确的典范，

排斥高档装饰，一个简朴的圣祠，
它比已往更坚决地表征它的思想
就像一张 X 光片表征一个被透视的身体。

酒精水准仪

（1996）



是另一种东西，海水冲刷不去

雨声仙人掌

——给贝丝和兰特[1]

把雨声仙人掌倒过来，接着出现的[2]
是音乐，一种你从未想到会
听见的音乐。在一个仙人掌叶柄里

大雨倾盆，蓄水急泻，奔涌和倒流
的声音。你站在那儿像一个风笛
被水吹奏，你再次轻轻地摇动它

渐弱的音匆匆跳过所有的音节
就像排水槽渐渐停止了涓滴细流。现在[3]
稀疏的小雨从焕然一新的树叶上落下来，

然后微雨洒向草地和雏菊；
接着是闪闪发亮的濛濛细雨，几乎是空气的呼吸。
再把仙人掌倒过来。曾一次、两次

---

① 两人都是诗人的朋友。
② "接着出现的是音乐"英文原文是"what happens next is a music"，与《诗》(Song)中最后一句"The music of what happens"相互应照。
③ "排水槽"指沿着屋檐的排水槽。

十次、千次出现过的
再次重现，永不衰竭。
谁会介意所有奏出的音乐

是砂粒还是干种子在仙人掌中从头落到底？
你就像一个有钱人听到一滴雨声
便进了天堂。现在再听。

薄　　荷

它看起来像一团满是灰尘的荨麻
在山墙下，在我们倒垃圾
扔旧瓶子的地方任性生长
从没有青翠过，几乎不值得注意。

但公平地说，它也给我们生活的后院
带来了希望和新意
就像一种幼小却生命力顽强的东西
在绿色小巷里逍遥，大量繁衍。

剪刀声声，在礼拜天早上的
晨光中，薄荷被剪下被珍爱[①]：
我最后注意到的东西将会最先失去[②]。
然而让所有幸存之物获得自由。

---

① “礼拜天”和“爱”在这里都有宗教含意。
② 此句源于《圣经》。

让薄荷的香味令人陶醉不受防范
如同犯人在监狱院子里放风。
如同那些被忽视的人曾遭我们拒斥
他们的失败正是由于我们的忽视。

圣人开文和乌鸫[1]

还有一个圣人开文和乌鸫的故事。
圣人跪着，两手伸直，在他修道院的
小屋里，房间狭小，所以

他一只向上翻着的手便伸出了窗子，僵硬得
像一根横梁，一只乌鸫落下来
在上面下蛋、定居、筑巢。

开文感觉到鸟蛋的温暖，那小小的胸，缩进
翅膀的伶俐的头和爪，他发现自己
被联进了永恒的生命之网，

他感动得满心怜悯：现在他必须举着手
像一根树枝在日晒雨淋下好几星期
直到小鸟孵出，直到它们被喂养到羽毛丰满学会
　飞翔。

---

① 此故事源于爱尔兰天主教传说。

不管整个故事是怎样想象出来的，
想象你自己就是开文。哪一个他？
是忘了自己的他，还是从脖子到刺痛的手指

一直处于痛苦中的他？
他的手指麻木了吗？他仍然能感觉他的膝盖吗？
或者地下没有生命的虚无

蔓延上来穿过他？他的灵魂是否出了窍？
孤独而清晰地映在深深的爱河上，
“吃苦而不要寻求报偿，”他祈祷着，

他以他的整个身体在祈祷
因为他已忘掉了自己，忘掉了乌鸫
并且在河边忘掉了河的名字。

差　遣

"你现在就去！跑着去，儿子，玩儿命地跑
告诉你妈试着给我
找一个酒精水准仪用的气泡
和戴在这领带上的新花结。"[1]

但若我原地不动，我知道，他仍会高兴。
我面带微笑，看他怎么对付
我的微笑是赢得他微笑和愚蠢差遣的王牌，
且看他下步出什么招儿。

---

① 此段是让这孩子做不可能做到的事，拿他耍笑。

海　　滩

我父亲手杖点出的线
留在沙地蒙海滩上①
是另一种东西，海水冲刷不去。

① “沙地蒙海滩”是诗人房子前面的海滩。

在 源 头

你的歌，当你像往常一样①
闭上眼睛唱时，就像一条故乡小路
我们熟知它的每个弯曲——
那条蚊群笼罩、高篱夹道的小路，站在那儿
你看着听着，直到有辆车
开来又开去，留下你比当初
更孤寂。那么接着唱，
可爱的闭着眼睛的人，可爱的声音辽远的老歌手，

让你的歌把你带到歌声的源头，
热情又孤独就像我们失明的邻居
她整天在卧室里弹钢琴。
她的琴音就像我们在井口边
绞起的水从桶中四下迸散
我们会在那儿接着听，默不作声尴尬地听。

① “你”是诗人的一个邻居，喜欢闭着眼睛唱歌。

那个天生失明、声音甜蜜、隐居的音乐家
像是粘土中的银矿脉。
黑夜之水在日光下闪烁。
但她又只是我们的邻居，罗西·凯南。
她曾触摸我们的脸颊。让我们触摸她书中的
盲文，如同摸寄来的墙纸图样册。
她的手敏捷，她的眼睛充满了
清水的闪光和展开的黑暗。

她通过声音辨认出我们。可她会说："看见了"
某某东西某某人。和她在一起
亲密而有益，像在无意中

接受一种治疗。当我读一首
写到凯兰家井的诗时[1]，她说，
"我现在能从井底看到天空。"

---

① 指诗人自己作的《自我的赫利孔山》一诗。





排斥高档装饰，一个简朴的圣祠，/它比以往更坚决地表征它的思想

摩斯巴恩

1. 奥姆弗洛斯

我要用一个希腊词语作为文章的起点：奥姆弗洛斯（omphalos）。它意味着中心，也就是一块标记着世界中心位置的石头。我要一遍遍地重复它：奥姆弗洛斯、奥姆弗洛斯、奥姆弗洛斯，直至它粗重低沉的发音变成我家后门外某人抽水时水泵发出的乐音。那是1940年代初的伦敦德里郡，美国轰炸机咆哮着扑向机场，美国陆军在路边的田野里行进，但所有这些伟大的历史事件都没有打扰院子里的节奏。水泵就站在那儿，一个苗条的铁家伙，头戴钢盔，有鼻有嘴，浑身颜色深绿，配有一只长长的手柄，站在石头基座上，标志着另一个世界的中心。五家人在这里抽水日用，妇女们忙忙碌碌，来时空空的搪瓷水桶一片喧哗，去时提着沉甸甸的缄默之水安安静静。

在那些开始变得漫长的春天的黄昏里，马匹回到家中来到水泵边，它们只需一口便可饮干一整桶水，然后又去喝下一桶，而男人在一边不得不连续不断地抽水供应。活塞一上一下，奥姆弗洛斯、奥姆弗洛斯、奥姆弗洛斯。

我不知道我迷失在家后面田野里的豌豆沟中的时候有多大，但我

对那次经历还有恍惚的记忆，我频频听到它的召唤，以至于似乎一切仅仅是我的想象。然而，经过了如此漫长而频繁的想象，现在我知道了它的样子：一张绿色的丝网，一层细密分布的光膜，枝条、豆荚、茎杆和卷须纠结成一团，溢满松软泥土和树叶的气息，一个阳光斑驳的小窝。我坐在那里，仿佛刚刚从冬眠中苏醒，渐渐地意识到有声音在呼唤，一点点地接近，呼唤着我的名字。我开始流泪，没有任何原因。

所有的孩子都想蜷缩在他们隐秘的巢穴中。我喜爱小路上方山毛榉的枝叉，喜欢家门前黄杨木篱笆浓密的植丛，也喜欢牛棚后面角落里倒坍的柔软的草堆；但是我最喜欢在农场尽头一株柳树的喉咙里玩耍。那是一株内部中空的树，树根盘曲多节，有着柔软枯干的树皮和一部分树髓。它张开的大嘴看起来像一只马轭肥大坚硬的开口。如果你勉强钻入其中，你就处身于另一个生命的中心了。从树内眺望外面，熟悉的农场似乎一下子变得陌生了。在你的头顶，还在繁茂生长的树枝呼吸吐纳，轻轻颤动的树干挤触着你的肩膀，如果你将额头贴近粗糙的树髓，你还会感到整个活泼的、低低私语的树冠正在头顶的天空中移动。在那个狭小的缝隙里，你会感到光线和树干的拥抱，而自己就是一个小小的阿特拉斯肩扛着整个世界，一个小小的瑟诺斯（Cerunnos）为一个树枝王国提供了中轴。

世界在成长。那最初的处所，也在延展。一条沙土小路被我们称作“沙径”，在古老的灌木丛之间它越过道路，起初经过田野，而后又穿过一小片沼泽，一直延伸到遥远的农舍。那是一个轻柔芬芳的世界，开始的几百码十分安全。小路的两侧是一垄垄覆盖着金雀花和蕨类植物（羊齿草）的土地，上面点缀着苔藓和报春花。在金雀花后面肥沃的草丛中，牲口在安恬地漫步。偶尔，会有兔子破土而出，在你前面扬起一小片干燥的沙尘。那里还有鹪鹩和黄雀。然而，这片有限的丰美田野会渐渐被一片荒瘠的沼泽所替代。那些桦树苍白的小腿站在泥沼中。蕨类植物在头顶交织缠绕，而年深日久的枝叶间的摩擦声会让你惶惶不安；另外，你总是担心自己闯入了獾的领地。在一条草木丛生的土沟里新鲜的霉菌上留着一块擦痕，说明就在那里一只老獾

已经钻入了土中。獾的洞口四周充满了危险，是幽灵出没的地带。我们都听说过有一个神秘之人游荡在沼泽的边缘，我们还谈论过“人类卫士”和花背小鹑，以及那些任何一位自然学家都无法归类，但仍然真实存在的生物。如果没有它自己发出的温柔的、恶毒的叫声，又怎么会有花背小鹑，那嘘唏不已的塞壬的歌声，把沉醉的你带向那覆盖着天真草木、流水涌动、泥泞不堪的沼泽水边。所有这一切都存在着，延展着，越过低低的、由白桦树林镶边的陆地，一直抵达洛夫贝格（Lough Beg）的岸边。

这是一块生满苔藓的遭禁忌的原野，有两家人生活在其腹地，还有一个隐居者，名叫汤姆·蒂平（Tom Tipping）。我们未曾见过他，但在早晨上学的路上，会看到他的炊烟升起在树丛之上。他的名字在我们之间流传着，逐渐变成了那个神秘之人、灌木丛中意外的奔跑以及深深青草间踉跄的步履的代名词。

直到今日，那些潮湿的绿色的角落、水流纵横的荒地、长满柔软灯芯草的低洼地，所有被水份润泽、被苔藓植被遮盖的土地，即便只是在汽车或火车上轻轻的一瞥中，仍显示出一种瞬间的深沉安详的魅力。似乎，我已经被许配给了它们，而且我相信仪式是发生在三十年前的一个夏夜之中。那晚，我和另外一个男孩涉过颜色深如猪肝的泥塘，搅动了底部烟灰色的泥浆，我们也弄得浑身泥污，疲惫不堪。我们脱去衣服露出乡下人的白皮肤，在一个苔藓洞里洗澡；而后，我们重新穿上衣服，湿漉漉地回家，一边走一边嗅着大地和死水散发的气息。不知怎的，一个新的世界打开了。

在苔藓地之外延伸着洛夫贝格狭长的水域，湖的中心有一座教堂岛，紫杉树丛中耸立着教堂的尖顶，那就是本地的麦加圣所。据说，1500年前，圣帕特里克曾在这里斋戒、祈祷。古老的墓地里生着齐肩高的绣线菌和牧草欧芹，茂盛静谧的紫杉投下片片树荫。这些紫杉让我遥想起阿金库尔战役和克莱西（Crecy），因为我知道在那里，英国箭手的弓也是由紫杉木制成的。而我用我的弓箭所能做的一切，只是在干草堆边一道篱笆下轻轻射击白蜡树和柳树。但即便如此，在教堂安静的院落里切断一根树枝也是一种危险的亵渎行为，无人敢冒险尝

试。

如果洛夫贝格标志了想象力内在基地的一个边界，斯利夫加伦（Slieve Gallon）则标志了另一个。它是座落在相反方向上的一座小山。在上面可以鸟瞰草场、耕地，远方莫尤拉庄园的树林，也可望见格罗夫山、帕克公园和道森堡。这一侧土地人口众多，村社密布，到处都有草堆谷仓，到处都有篱墙和院门，牛奶罐堆在小路尽头，门柱上挂着拍卖启示。从一个农场到另一个农场，狗在吠叫，路边的牛棚门户大开，塞满草料，而铁路从其后穿过，道森堡车站列车换轨时沉重的声响，时常在大地上回荡。

当这一切回到我身上，我便对空气、高度和光线拥有了一份感觉。光线在莫尤拉河的浅水上跳跃不停，在灰色的漩涡中动荡折射，而山岳本身的光线也在改变，像一座情绪的温度仪，忽而一片迷蒙的蓝色，忽而苍翠欲滴，光线升上尖顶，又移向麦格拉福特（Magherafelt）。日光在格罗夫山中的蓝铃花丛中沸腾。而高空中也有音乐强劲的回响。一个夏夜带来了赞美诗悠扬而炽烈的乐音，它们从田野上的福音堂里飘扬而出，而山楂在怒放，洁白轻柔的接骨木花盘在篱墙上忧伤地低垂。还有就是阵阵奥兰治（Orange）鼓声从奥格里姆（Aughrim）山上传来，让心灵变得像一只野兔般小心机警。

如果这是一片团结的国土，那它也是一片分裂之地。像兔子的足垫逡巡于草场，在成熟的谷物下面松软的草木中打洞一样，教派敌意与亲和的边线也延伸在这片土地的边缘。凭着那些田野和乡镇的名字，凭着其中混杂的苏格兰、爱尔兰和英格兰词源，这一侧国土每每让人回忆起它的拥有者们的历史：布罗、朗瑞格（the Long Rigs）、贝尔山（Bell Hill）；布莱恩原野（Brian Field）、圆草场（the Round Meadow）、戴梅森（Demesne），每一个名字都倾注着对每一寸土地的热爱。如此诉说这些名字使得不同的地域互相疏离，并将它们转化成华兹华斯所称的一幅意识的图景，它们深深地铺展着，仿佛不可抹去的铭记被写入了精神谱系之中。

我总是回忆起在花园里挖掘黑土并且发现地表下的一段花根、一条砂石接缝的乐趣。我也回忆起大人们赶来将水泵的机轴插入地下，

穿过砂石接缝一直抵达砂砾层中古铜色的矿藏，不一会儿就有泉水喷涌而出。那个水泵标志着对土壤、沙子、砂砾和水的首次开掘。它为想象力提供了秩序和中心，使奥姆弗洛斯的基础也成为它自身的基础。因此，我发现那个古老的迷信的合理性，它认可了对事物潜在一面的渴望。这一迷信也与希尼的名字相关。在盖尔人的时代，我的家族便与德里教区传教的事务有了瓜葛，并且在郡北部的巴拿赫尔（Banagher）管理着一个修道院。圣·米尤莱达奇·奥希内（St Muredach oheney）就与巴拿赫耳的古老教堂有联系；而且还有一种信仰，那就是在巴拿赫尔希尼家族名下的土地上捡起的沙子能带来好运，甚至是魔力。将一把由希尼家的人捡起的沙子丢在一个即将走上法庭的人的身后，那么他一定会胜诉，将这把沙子投在上场的球队的背后，那么他们一定也会赢得比赛。

BBC 广播电台，1978 年 4 月

2. 阅　读

时近 1945 年底，当我开始尝试阅读时，家中最重要的读物只是些配给性读物——有粉红色衣裙的票证和可换取蜜饯和水果的绿色“小票”。除了《爱尔兰周刊》上的死讯专栏和《北方宪政》上的拍卖之页，可读的东西十分稀少。“我接受的教育来自已故的约翰·詹姆斯·哈弗蒂（John James Halferty）、德拉蒙尼（Drumanee）等人所树立的典范”，我父亲躺在沙发上，用一种正式的口吻叨唠着耕地和草场的面积、尺寸和长短，踌躇满志。

在书架上，一道帷幔后有四五卷装订的书册高不可及，从我姨妈苏珊入读奥兰治学院起，它们可能就已属于她；但是它们也是我隐秘的伙伴。我第一次自己尝试的阅读是一本孤儿回忆录，那个时刻会超

越具体的时空终生陪伴着我。书是从学校图书馆借来的——这个图书馆仿佛是一个上了锁的盒子，每次打开都或多或少像一种恩惠降临——书中写到了戴软木盔帽的探险者和“野人”，还描绘了丛林中在一条河流上作战的独木舟。油灯被点亮，一位名叫休·贝兹（Hugh Bates）的邻居在一旁不断地打扰：“男孩们中就是这个希莫斯是个大学者。你在看什么书呢，小子？”而此时，我父亲也会搜索枯肠发表评论：“现在，你像帕特·麦克古金（Pat Mcgukin）一样差劲儿。”帕特·麦克古金是个臭名昭著的单身农夫——也是我们的一个远房亲戚——他说他像阿尔弗雷德大王那样，每次拿起书本都会烤糊自己的饼。多年以后，当《一个自然主义者之死》出版时，在家里它得到的最精彩的评论是：“帕特会很喜欢这本书，上帝知道。”

当然，经常可以看到的还有宗教性杂志，比如《远东》和《信使》——在前者的儿童园地里，普兹·雷恩（Pudsy Ryan）的文笔有一种成人化的令人捧腹的风格。即便如此，我还是在其中发现了一些毛手毛脚的拼写错误。而《吃喝玩乐》（Dandy and Beano）上彩色印刷、精美堂皇的科基猫（Korky the Cat）和大埃古（Big Eggo）则要好看得多。打开这些连环画的封面就如同打开了神奇的窗子，窗子里可怜的但（Dan）、斯努蒂勋爵（Lord Snooty）、饿鬼霍拉斯（Hungry Horace）、锁孔凯特（Keyhole Kate）、打喷嚏的朱利叶斯（Julius）、吉米（Jimmy）和他的魔法补丁等形象都栩栩而生，构成了我对虚构性诱惑的最初感知。它们在校园里传播，通常被翻得破破烂烂，但我母亲时常会从道森堡为我买回新的一本，上面没有一点折痕，色彩光鲜，令人兴奋。偶而也会有一本美国连环画——从头到尾都是彩色印刷——可以从附近的美国空军基地得来，其中的小艾布纳（LiI Abner）、费迪南德（Ferdinand）和布隆迪（Blondie）说着的陌生语言，甚至连帕特·麦克古金也听不懂。

在我的家中，购买新的连环画一直遭到反对。这不是出于什么教育的洁癖，而是由于以下两种态度的结合：一方面，它们是廉价的低俗读物；另一方面，这些小东西会引起大麻烦，如果让它们进入家中，那么紧跟着便是《皇家新闻》、《汤普森周刊》、《小道消息》、《世

界新闻》等的蜂涌而至。不过，我终于说服母亲订阅了一本《冠军》，那是一套高品味的连环画，其主人公是一个比格尔斯（Biggles）式的再生人物，名叫罗克费斯特·罗根（Rockfist Rogan），还有金格·纳特（Ginger Nutt）（取得双料冠军的男孩，按照南德里的古老说法）以及考威恩·但（Colwyn dane），一个侦探。有了《冠军》，我就可以拿去交换《漫游者》、《急性子》、《巫师》等任何其他的旧英格兰出版商所能提供的低级读物。我漫游在所有那些俚语俗话之中，心满意足。

那么，“小猫和小兔”该怎样抗拒这一切呢？《我们的男孩们》定期出版，作为一本为正统家庭所支持的文化解毒剂，它像冬天早上一位天主教平民信徒那样健康，也是迈向《我们爱尔兰》的最初一步。多么苍白的文化！我更喜欢金格·罗特的玩笑、“下品四级的史密斯”的俏皮话、窸窣的衣裙声、学位帽以及对教士瓜墨菲之平庸麻烦的精妙研究。只有乔伊斯的《一个青年艺术家的肖像》和卡拉纳夫的《伟大的饥者》才能使你摆脱这种影响。

然而，我的第一次文学“触电”经历（灵感）终于来临了。那是在学校里上的一堂爱尔兰历史课，它让我实实在在地阅读了一批神话和传说。有一本大开本的教科书，其中的插图相当凯尔特化，描绘了从“达怒神的子民”到诺尔曼人入侵之间的爱尔兰事迹。我仍然可以看到布赖恩·博鲁（Brian Boru）手执十字架一般的长剑在克劳恩塔夫（Clontarf）检阅军队。但是真正富于想象力的还是达戈达（Dagda）的故事，一个充满乐音和灵光的梦境，在托利岛（Tory）上的黑暗城堡遭遇“恶眼”巴勒（Balor）并将其击败。库丘林和费迪亚（Ferdia）也在记忆中深深潜藏，这些痛苦的意象隐现于绿色的灯芯草间和要塞里盔甲的碰撞声中。

但是，所有这一切都让位于瞎眼皮尤（Blind Pew）、比利·波恩斯（Billy Bones）、长约翰（Long John）和本·甘（Ben Gunn）的传奇。在学校里我们还读了《金银岛》，它是我悉心珍藏的第一本书的一个序篇：在一个圣诞节的早上，它就躺在桌子上，罗伯特·路易斯·史蒂文森的《绑架》。从那天起，我成了一个英王詹姆斯二世的终生崇拜者。我本能地发现那个由苦役石和红衣英兵构成的世界——对我的父辈们来

说，这个世界像一幅石印油画深入了心灵——隐含在这个故事的图景之中。在那一天，我的心灵被其开头的句子打动："我的冒险故事是从天恩眷顾的1751年5月的一个早上开始的，当我最后一次拿着钥匙走出我父亲的房子……"

作为一名圣哥伦布大学的寄宿生，我浏览了莫里斯·沃什（Maurice Walsh）。《黑公鸡的羽毛》像一种空气笼罩着我，那是一种沼泽和树林的气息；但它又是一本触及到了想象力最深奥秘的教科书。当我在《洛纳·杜恩》（Lorna Doone）中读到约翰·里德（John Ridd）如何像撕桔子衬皮一样从卡沃·杜恩（Carver Doone）的手臂上撕下一缕肌肉时，我接近了心灵的诗性顿悟。不是我没有迷失在比格尔斯（Biggles）的帝国版图和威廉姆故事的连篇鬼话之中，而是，正是有了这些书，其中的诗意笔触萦绕在我心头，高潮的时刻才能够来临。那一时刻发生在我的最后一个暑假里，当时我彻夜未眠，读完了托马斯·哈代的《还乡》。

我错过了普·比尔（Pooh Bear）。我记不起曾拥有过一套格瑞姆（Grimm）或安德森（Andersen）的选集。我在大学才读到《艾丽丝漫游仙境》，但那又有什么关系呢？难道文尼·汉特（Vinny Hunter）没有用他的泰山传奇将我留在仙境之中吗？

当他从树上跳下
泰山震撼了整个世界！
文尼·汉特会对我这样诉说
在上学的路上
多来来我已经忘忆
如此朴素有力的词语
可能会像滚滚流水
重新喷涌而出。

《教育时代》，1973

3. 韵 律

几个月前，我回忆起过去我们在上学路上常常咏唱的一种顺口溜。现在我知道了其独创性，但在我沿着拉根（Lagan）路走向阿纳霍里什（Anahorish）学校时，它是某种能让人开怀大笑的东西：

“你的土豆干了吗
该挖的时候到了吗”
“拿起铲子试一试”
脏脸的麦克古根如是说

我猜想当这些句子铭刻在我记忆之中时，我一定有八九岁大。它们组成了一种诗歌，或许并不太严肃，但一群小学生，或者是“学者”——长辈们乐意这样称呼我们——念起来却十分生动。麦克古根可能与一个古老的名叫内德·麦克古根（Ned Mcguigan），拿着一根吓人的黑梨木手杖四处游走的古板家伙有关。他来自一个叫做巴利马克奎根（Ballymacquigan）的地方——略称为奎根（Quigan）——在另一首打油诗中他也出现：

内德·麦克古根
将小便尿在奎根
奎根天气很热
所以他尿进便壶
便壶高高在上
所以他尿在天上
该死的，内德·麦克古根
尿得这么高

还有其他一些粗俗狭隘的顺口溜，在我们之间流传：

竖起长长的梯子放下短短的绳索，
比利国王见鬼去，上帝保佑蒲柏

其答句是：

拥护国王威廉姆，打倒蒲柏

劈割者溅起圣水
洒在每个人的身边
如果那不管用
我们就把它们一劈两半
还给它们涂上颜色
红色、白色和蓝

其答句是：

红色、白色和蓝
可以一撕成两半
把它们送进地狱
时间就在两点半
绿色、白色和黄
是个好家伙

另一段毫无意义的废话也让我很快乐：

在一个美好的十月或是九月或是去年七月之晨
月亮深深地躺在地上，泥土却照耀在天上
我登上有轨电车，让它带我穿过大海
我要求售票员检票他却打青了我的眼

我爱上一个爱尔兰姑娘，她为我唱一支爱尔兰歌谣
她住在蒂珀勒里，离法兰西几里之遥
一幢圆圆的房子，前门建在后院
刷白的黑颜色，与二三邻居孤独为伴，

我们没有被强迫记住这些片断，它们却好像是从脑海中自然冒出，并能脱口而出，以至于我们的长辈会这样说："如果它是你们的祈祷文，你们不会记得这么快。"

当然，还有一些诗篇是被迫记诵的。十一岁时我就能够靠死记硬背记住大段大段的拜伦和济慈的诗篇，直至有一天，我才惊喜地发现，我们校舍（先前的学校在战争期间腾空给一座机场使用）的尼生式活动房的锌板屋顶的喧哗，让我似懂非懂地体味到了一些片段的美妙：

黑夜里一阵欢乐的喧闹之声传来
比利时首都此时聚集起
她的美丽、气度和光艳
灯光照射着娴淑的女士和勇敢的男人
一千颗心灵在幸福地激荡；
当着放纵的乐音充溢着感官

我也完整地记得济慈的《致八月》，但仅仅有一行诗印象深刻："苹果压弯了布满苔藓的乡村树林的腰"，因为我的叔叔也有一个小果园，里面古老的苹果树都穿着苔藓袖子。"河边的黄华柳中/小小的昆虫嗡嗡哀吟"也颇合我心意，如果是"蚊蚋"在"俏皮话"中哀吟就更好了。

文学性语言，英语诗歌经典中那些文雅的表达，是某种被迫接受的东西，由于远离我们的经验而不能使我们激动；其正规华丽的措辞也不能再现我们自己的口语。实际上，诗歌课更像刻板的问答教程：为了有益于我们的成人生活而预先设计的一套需要灌输的神圣教条。这些课程确实让我们领略了多音节的堂皇华美，而且就我们而言，在

"充溢着感官的"音乐与"血缘禁戒尺度之内的隆重婚仪"之间，其实没有多少选择的余地。在上述两种情况下，我们都会被洪钟大吕般的音节所慑服。

在那时，我却遭遇了第三类韵文，在学校诗歌与道边的顺口溜之间：即一种被我们称为"诵记文"的东西。每当亲友来访或家中召开儿童晚会的时候，我总是被叫去背诵。有时，那会是一首爱尔兰的爱国歌谣：

> 最后，勇敢的麦克尔·德威伊耳，你和你忠诚的勇士
> 在捕猎中翻越了高山又追踪到了深谷
> 不要睡眠，要警惕守望，准备好枪弹和刀剑
> 因为士兵们知道你们正潜藏在王尔德·伊马尔黑夜的山谷

有时，那会是由罗伯特·瑟维斯（Robert Service）所做的一支西部叙事曲：

> 一群男孩在马拉穆特酒馆狂欢庆祝
> 手摇音乐盒的家伙奏着一支滑稽的歌
> 酒吧后面单人纸牌游戏中坐着危险的但·麦克格鲁
> 他小小的爱情就是看着自己的运气，一位女士名叫鲁鲁

这一类东西没有"尿尿"，"见你的鬼去"这些下流词汇有趣，也没有承载拜伦和济慈式的庄严玄奥。它提供了一种韵律，即使很粗陋，但在家庭生活之中，它却成了一种日常的生活仪式。

杰费里·萨莫菲尔德（Geoffery Summerfield）编，
《世界》（Worlds）企鹅版，1974

姜　涛译

贝尔法斯特

1. 团　体

“如果一个衣架撞上了一个衣柜/那可是个大事故”，德里克·默亨（Derek Mahon）对一个贝尔法斯特老人的未竟之期待的形象再现，可以转用在50年代末60年代初一群环绕在女王大学周围的年青人身上。许许多多稍具文学天赋的人物像岛屿一样散布于四周，但却绝无可能构成一片群岛。这里有丹尼斯·图伊（Denis Tuohy）、唐·卡莱顿（Don Carleton）、大卫·法雷尔（David Farrell）、斯蒂尤特·帕克（Stewart Parker）、伊安·希尔（Ian Hill）、约翰·汉密尔顿（John Hamilton）、我，还有其他很多人。大家都涉足写作，但我认为其中的多数人对当代诗歌知之甚少——狄兰·托马斯的事迹似乎是我们能接触到的最晚近的一个生动存在。劳伦斯·莱纳那时在英文系，他出版了一本选集，名为《本乡本土》，但它多少有点“曲高和寡”，与我们无干。至于刚刚离开的菲利浦·拉金，我直至毕业也未从同学或老师那里听到过他的名字。麦克尔·麦克莱沃蒂（Michael Mclaverty）当时在镇上教书，但我们从未与他谋面；罗伊·麦克法登（Roy Mcfadden）主持《兰》（Rann）杂志，而约翰·黑威特（John Hewiit）正在考文垂。对于这些前辈，我们

也许仅闻其名而已。《戈尔戈》和《Q》，两份大学文学杂志，只是勉强糊口的差事，没有任何令人振奋之处，也没有附属于它们的读者和圈子。玛丽·奥马利（Mary Omalley）、约翰·博伊德（John boyd）等人在工作之中，但同样与我们无关。在从英文课程中得来的写作观念和作家活生生的写作现实之间，我们站立着、悬置着、如同梦游一般。那些作家与我们来自同样的地方，但无论是其人还是其作品，我们对他们都一无所知。

在60年代中期以前，各自为政的我们看到了局面的改变，而改变最强烈的动因之一便来自菲力浦·霍布斯邦（Philip Hobsbaum）。当他来到贝尔法斯特，他将分离的因素集合为统一的行动。他精力充沛，胸怀宽广，忠于团体，信任偏狭、笨拙和非出版的东西。虽然他对他所信任的人十分耐心，但对各式各样的诗歌和人格都抱有难以预测的戒心，并鼓吹我们那里政治的恶化应打破文学上的温文尔雅。如果他用他的极端主义驱使一些人疯狂，用他的专横伤害了另一些人，那么他的狂热也会使同样多的人有所确信。他和他的妻子汉娜守护着一个开放的诗歌之家，我怀着一份特殊的谢意追忆着他的热情和鼓励，对于那些曾引导我们确立了自我信心的人，我们应深深地葆有着这份谢意。

我尤其记得团体的首次聚会。斯蒂尤特·帕克朗诵了他的诗作，他是第一个，也是最后一个如此亮相的作者。那种起身发言时的仪式化姿态，那种嗓音里最初的一丝不苟的独断性，在追溯中仿佛都具有了象征的意味。每个星期一的夜晚，在菲茨威廉姆（Fitzwilliam）街他的寓所里发生的一切，在某种意义上，确立了我们大家一同分享的写作。可能不是每一个人都需要这种确立。例如麦克尔·朗利（Michael Longly）和杰姆斯·西蒙斯（James Simmons），他们登陆之前一直在水中泅渡——但最后我们每个人都成了它的一部分。无论人们欣赏与否，霍布斯邦的功绩在于在两种向度上为一代人提供了某种自我的感受：他使我们在团体中紧密地联系在一起，并以我们自己的步履完成了从苛刻的评论到富有创造力的友情的转化；也使一小部分公众开始将我们当作一个团体，一个孤立的，甚至是独一无二的人群。他将我们几

个人推荐给约翰·博伊德主编的《乌尔斯特艺术》。《电讯》杂志上还登载了一篇文章，而玛丽·霍兰德（Mary Holland）在赶来报导 1965 年的节日活动时将其选中，全文转载在《观察家》上。现在，所有这一切都容易被看作是无聊之举，因为现在，我们当然是天才的狭隘者。但那时我们是洞穴里的狭隘者。对于这一重要的转变，霍布斯邦功不可没。

霍布斯邦离开后，我们一直怀念那可以定期品尝的咖啡和饼干、不定期的美酒和喧闹的文学立法宣言。戏剧的一幕已经结束。在英文系后房及酒吧楼上发生过一些插曲之后，当第二幕在我自己的家中重新开启时，一些故人已经离去，去了伦敦，去了坡丘什（Portrush），去了好莱坞[①] 以及其他地方，而一群天资聪慧的男孩，也正在两侧跃跃欲试，准备登台。但在那之前，幕布就即将为一部由我们主宰的更大的戏剧而拉开，而作者们也发现自己已身处于“戏中戏”中。

《诚实的乌斯特尔人》，1978

2.1971 年圣诞节

人们总在不停地询问生活在贝尔法斯特情形会怎样，而我发现自己总是在说，在我们那一部分城区中生活，并不是太糟：这句随口而出的吉祥话意味着，我们不期望一走上大街就会被交叉火力击中，而且它还十分简洁，回避了那种要化解心中如曲线球般旋转不停、缠夹不清的情感的重任。在此时为民族宿怨的漫长阴影所困扰，在彼时又心怀更为可贵的同情与恐惧之情，痛苦与不义之间的苦苦挣扎使我疲惫不堪。我们生活在电视机病态的荧光下，一道自私的窗子将我们与

① 英国某地名，不是美国的好莱坞。

苦难相分隔。在爆炸、葬礼之间我们生存了下来，生活在受难的家庭之中，生活在那些被迫分离、单独监禁的人们之中。

而且我们还不得不与军人共处。一天早上我在福斯路被拦截，并与我三岁的儿子一起被带到最近的一个警营，因为我的汽车税过期未付。当执班的军官对我说："你看，或者你沿路走到前面的警察局去，或者我们现在把你带去好莱坞"——那是他们自己的地盘——时，我身上的反抗性顿时踪影全无。这就是所谓的戒严令，可想而知它给人的感受如何。到处都有荷枪实弹的士兵在监视着你——他们来这儿就是为了干这个——在街道，在拐角，从门洞中，越过废墟中的泥淖，他们监视着你。到了晚上，吉普车和装备武器的轿车关闭车灯呼啸而过；路障被匆匆设置，而且常常延迟撤消达数小时之久，还有电筒光柱在搜寻中摇曳，枪声在四处噼啪作响。当你驾车行驶，路上专门设计用来减速的小凸面会使你上下颠簸，并抬眼瞥见一对年青人在道路远远的另侧正将双手放在脑后，接受手持花名册的军人搜身。这一切都司空见惯。同时，在北部敏感的地区灯火全无，在夜色的庇护下，狙击手和射手可以更好地行动。

如果没有军人阻碍，也会有联防治安员。他们高效运作，拥有新木栅栏，头戴小帽，保卫着地方的安全。如果晚间 10 点钟我到街角去买烟或去小杂货店购物，那么总会有一位带着手电、饱经风霜、面容坚毅的先生前来盘问。他们究竟在多大程度上与街道尽头那些煽动性的墙头标语心意相通，我不得而知。但是"捍卫乌斯特拉尔新教"、"黑鬼和新芬党人滚出乌斯特拉尔"等字眼赫然醒目，提醒周遭的紧张气氛远远不止是防御性的。哨所里的盘问和磋商会持续若干小时，将所有这些哨所合起来看就意味着另一句标语："6 点至 16 点不准通行"。我转身返回——"现在晚安，先生"——经过一家两个月前被炸毁的银行和一间两星期前垮塌的汽车陈列室。没有人被杀死，建筑物间的大部分窗户都被木板封死。我们那里情况不是太糟。

夜间，路上行人寥寥无几，恐惧开始笼罩四方。谁知道共和军的名单上下一个目标是谁？谁知道报复性的行动会不会危胁到自身的所在？酒吧变得更为安静了。如果你携带一个包裹，那么一定要把它紧

紧贴在你身边，以免被人怀疑那是一个炸药包。最近，在女王学院的普通教员休息室中，一支拆弹小队突击检查了一捆书籍，而当时书的主人在隔壁房间里还未结束他的小酌。但是，如果你想到酒吧被炸后瓦砾堆中横陈的尸体，那么这样的小心谨慎便一点也不可笑。

另外，商场里也潜藏着危险。上星期六，在“马克斯和斯宾塞”(Marks and Spencer)，我刚要为选中的袜子和睡裤付钱，就有炸弹警报传来，而香基尔路（Shankill Road）上还有四个人没有受到任何警告就已遇难。在“罗宾森和克利沃”(Robinson and Cleaver)，一位保安员对我妻子产生了怀疑，因为一个计时器当时正躺在她的购物袋底部，虽然那只是一只在拍卖场买来的旧钟表。后来她在回忆起这件事时，觉得毫不稀奇；但就在几天前，另一个人的计时器却让她虚惊了一场，学院路上一幢办公大楼发生了爆炸，而当时她刚好走出了危险范围。

这里几乎没有任何漂亮的灯火，没有圣诞树，在很多情况下也没有圣诞卡。国内抵抗运动组织者的一项要求导致了后一种结果，为的是尽可能地在欢乐的月份里切断邮局的收益。如果人们需要邮寄卡片，他们被要求使用人民民主党和阿多因（Ardoyne）解放阵线发行的反监禁卡片。作为多种方式中的一种，这样做的目的是为了救济朗·凯什营（Long Kesh）中被拘犯人的家属。那个集中营碰巧是乌斯特尔最明亮的地方。夜色降临之后，当你在高速公路上驾车经过，你会看到它被霓虹分隔成块，像飞机场一样灯火通明。那是黑暗乡间的一丛篝火，是我们的另一块军事性装潢。

那些季节性吁求会再一次向所有心怀美好愿望的人们发出，但美好愿望能否被正确地运用还要依靠一种成熟的自尊。对于这个群体中的一些人，就其可能的现状而言，实践其美好的愿望以进入上流阶层的努力受到了重重羁绊，这些羁绊来自他们必须克服的心理障碍以及他们在国家、英国人以及其他一切之中的真实的生存处境。在权力机构当中，趋向爱尔兰人意识的一点点的美好愿望都会解除少数人的部分误解。但即使在此时，充分体察面临的困境仍是很困难的，这困境就是我们之中的一百万人会要求另外五十万人安于贫贱。你瞧，我听到一个十分宽容友好的朋友在寻找恰当的词汇表达他对（爱尔兰共和

军）临时派的厌恶时，相当无意识地随口说道："这些……这些……爱尔兰人。"

圣诞树在许多家庭里被有意撤掉之后，人们会在橱窗里点起传统蜡烛作为替代。我记起路易斯·麦克尼兹的话，"生而处于英国圣公会的秩序之中，永远禁绝了爱尔兰贫民的烛火"，以及 W·R·罗杰斯（Rodgers），他的《诗选》为了圣诞节而及时出版；还有就是约翰·黑威特，这个作为殖民者后裔的乌斯特尔人，他的诗歌多年来都在探索乌斯特尔的新教意识。上述三个人都天生拥有"两个民族"的感受，而他们创造性劳动的一部分就是化解他们的爱尔兰情感，再次回答了一个古老的问题。大约四百年前麦克莫里斯（Macmorris）在环球剧院向弗卢伦（Fluellen）提出了这个问题："我是什么民族?"作为北方的新教徒，他们每个人都以不同的方式发掘了他们与那头吃掉自己猪崽的老母猪的关系。他们没有相互分离，他们宣称虽然不是一窝所生但仍亲如手足。然而，事实上在我有生之年，我从未见过母猪吃崽的现象；经常发生的倒是年青的小猪互相咬掉了耳朵。

上星期天，在大学里一个跨教派的赞美诗仪式上，我不得不朗诵了马丁·路德·金著名的《我有一个梦想》中的一节："我有一个梦想，那就是有一天这个民族会站起身来，实践她的信条的全部意义。"在那一天，人们才能充分认识到古老精神的内涵，"最终获得自由，最终获得自由，伟大上帝的权能，我们最终是自由的"。这种幻景自然充满了希冀性的抑扬顿挫，然而，与此不同的是，我却忆起了去年在加利弗尼亚遭遇的一个梦境：我在浴室的镜子前刮胡子，这时在镜中我瞥见一个受伤的男子俯冲而下，抬起沾满血污的手，像是要撕扯我又像是在苦苦哀求。过去，圣诞节的感受一般不过是这样："你的圣诞过得怎样?""哦，很平静，十分平静。"而现在很多事情都无法预知，除了警报器重复着缺乏新意的老调之外。在这个国家的某些地方，人们会在圣斯提凡日杀死鹪鹩，在某些房子里，人们会依旧期待着新年第一个造访者会带来运气的转变。

《听者》，1971

3.1972

有两段引文这些天长久地萦绕在我脑海里，它们都出于莎士比亚之手：

> 带着这样的狂野，美如何保持了一种呼吁
> 而它的行动还没有一朵花更为有力。

而下面的诗行出自《雅典的泰门》。诗人在这里谈论起写作的过程，它们已成为我的诗学标准：

> 我们的诗文好像一株渗流的胶树
> 从那里它获得营养

一方面，诗歌自然而神秘；而另一方面，它必须介入这个粗暴的公共世界。在这里，爆炸不分昼夜地真切地震颤着你的门窗，恐惧和乏味粉碎着生活，而无辜的人们被公开鞭打，在集中营中受到凌辱——各种各样的破坏性因素洋溢在空气里，或许还会使人疯狂放纵。

此刻，你会被卷入狂热的、宗教性直觉的古老漩涡；而彼时，你又会寻求人性的关爱和理性的平和。然而你“存在的理由”是否与纸上的文字无关？如帕特里克·卡拉纳夫所说，一个人在诗篇中喋喋不休并发现那就是他的生活。

你不得不忠实于自己的感受力，因为伪造情感是一种违背想象的罪恶。与我们自己争辩的是诗歌，与他人争辩的是修辞。在直面当下的诸多事件之时，过多的意志较之处理的手段，往往会扭曲我写作进程中的节奏感。我总是倾听着诗句，有时，它们仿佛是从沼泽中显露出形体的，近乎完美，而且似乎很久以前便已躺在那里了，只是被一层神秘之纱所覆盖。技艺和判断的确很重要，但机遇和直觉同样有所贡献，我想这一过程类似于某种梦游般的奇遇，在男子的意志与智慧

和女性丰富的情感与意象之间。

我猜想自己身上的女性因素和爱尔兰相关，而男性的血脉则来自英语文学的影响。我用英语来书写和言说，但我与一个英国人并不完全分享同样的视野和成见。我教授英语文学，在伦敦出版作品，但英语传统不是绝对的家园，另一种东西也同样养育了我。

两个伊丽莎白一世时代的诗人加深了我的这一认识。埃德蒙·斯宾塞（Edmund Spenser）对爱尔兰的观感，连同其他一些因素，使我与他拉开了一段距离。在科克的城堡上，他眺望了一场为解决爱尔兰问题而发动的战争的结局："从树林和峡谷的每一个角落他们用双手向前爬行，因为他们的双腿已无力支撑，他们仿佛是一群死去的僵尸，又像鬼魂在坟墓中嚎叫。"在这一点上，我觉得那些本地的天才更为亲切。不久以后，约翰·戴维斯（John Davies）爵士，十六世纪的白银诗人，以伊丽莎白女王首席检察官的身份肩负着开垦乌斯特尔的特殊使命来到爱尔兰，上演了一出具有预见性的殖民戏剧，这场戏剧对我而言已成为回望中的陈迹。

显然，这些次要的事实并不干扰我对他们诗歌的接受，在精神的铸形之中，一个人感受力的一半是来自他置身的处所，他的血缘、历史、或文化，无论他愿意如何称呼它。然而，与自我相关的认知和争辩，皆源于劳伦斯所称的"我的教养之声。"

这些声音向着两个方向展开：向后可追溯至爱尔兰所遭受的政治的与文化的创伤，向外可以涉及外部世界的诸多困窘和经验。在学校里，我像学习英国文学一样学习着爱尔兰的盖尔文学。从那时起，我便确立了自己的身份：一个爱尔兰人，他所在的省份却坚持自己归属于英国。最近，我才发觉，我的出生之地恰巧暗示出了这种复杂的虔敬和矛盾。

我们的农场名叫"摩斯巴恩"（Mossbawn），"摩斯"（Moss），是一个苏格兰词汇，大概由垦植者带到了乌斯特尔；"巴恩"（Bawn），是英国殖民者为他们坚固的农庄所起的名字，"摩斯巴恩"，即沼泽地上的垦植者之家。尽管有了这个"学名"，我们还是将其念为"摩斯班"（Moss bann），而"班"（ban）在盖尔语中意为白色，这样一来，这个

名字的含义是否就意味着“白色苔藓”——沼泽地上的白棉花？在我家乡的名称中，我看到了乌斯特尔文化裂隙的隐喻。

摩斯巴恩位于道森堡（Castledawson）和图姆（Toome）之间。我也象征性地置身于英国影响的标记与本土经验的源泉之间，“领地”和“泥塘”代表了这两极。“领地”指的是莫尤拉（Moyola）庄园，它现在归莫尤拉勋爵所有，以前的主人是杰姆斯·奇切斯特·克拉克（James Chichester - Clark）少校，前任北爱尔兰保守党总理。“泥塘”指的是班河（River Bann）西岸一片辽阔的低洼沼泽，大量的鱼骨和燧石在那里被发现，这让我想起，“班谷”（Bann valley）是英国最古老的人类聚居地之一。领地之中竖立着高墙，林木环绕，远离我们的视野；而泥塘则荒蛮而危险，是儿童的禁地，大人们警告说不要走近那些苔藓洞，因为“它们深不见底”。

摩斯巴恩的边上是布罗格（Broagh）和安纳霍里（Anahorish）的城镇区，这两个地名的发音仿佛喉咙里久已被遗忘的盖尔音乐一般美妙，bruach and anach fhior uisce，意思是河畔及水清之处。它们穿越笼罩在凯尔特民间情调上的文学之雾回溯到了那种古老的文明，士兵及斯宾塞、戴维斯这样的领主的到来使其消亡，而原野上像兽夹一样张开的堡垒和领地也割断了其命脉。

然而，越过我们的土地，我也眺望着格罗夫山（Grove Hill）和帕克庄园（Back Park），它们的名字指示了另一种维度的想象。人们常说这块熟识的土地上一派田园景象，我也记起戴维斯对弗马纳（Fermanagh）风光的描绘——“这片土地如此美丽丰饶，以致要穷尽它的美妙，我不得不用诗意的想象代替真实严肃的叙述。”“格罗夫”一词让我联想到了那来自经典的翻译：一条阳光照耀的林木线，一座像被白袍牧师削去了头发的山丘。这个文雅的词汇与一片由苏格兰冷杉环抱的土木建筑被不恰当地连缀在一起。我粗鄙的耳朵对此有些不满，正如不满于它的另一个名字迪拉夫（Dirraghs）一样，它出自德里郡的doire——在英语中通常意为“栎木林”。格罗夫和帕克，这两个词对我来说不是一茎从主根生长出的细枝，而是让我想起我生长其中的历史文化错综复杂的枝叶。

最近，在科克的一次诗歌阅读课上，一个学生半指责性地提出，我的诗歌听起来凯尔特味儿不够。这一说法的准确性可能超乎其预料，他的感受传达了对英语爱尔兰诗歌的某种理解，而托马斯·麦克唐纳（Thomas Mcdonagh），都柏林的一位大学英语教授，对此作出了最为连贯的叙述。这位教授在 1916 年的复活节起义中殉难。在他看来，爱尔兰诗歌最突出的特征恰恰显示于将凯尔特诗歌的韵律和发音与英语诗歌交织在一起之时。本世纪许多诗人，以奥斯汀·克拉克（Austin Clarke）最为典型，的确已经运用凯尔特技巧创造他们的音步和韵脚，我对此效果颇为倾心，但我发觉整个创作多少有点矫揉造作。

当然，成为一个诗人的奥秘，无论是爱尔兰诗人还是其他类型，都存在于对词语活力的召唤之中。但我对定义的渴求，或许是追述性的，诉诸的却是我所出生之地的活生生的口语。如果你喜欢，我是在我的阅读逾越了我的根基时才开始诗人生涯的。我将个人的爱尔兰情感当作元音，而将由英语哺育的文学觉悟当作辅音。我的希望是，诗歌能够足以表述我的全部经验。

《卫报》，1972

姜　涛译

尼禄、契诃夫的白兰地与来访者

1972年，在贝尔法斯特，一天傍晚我与我的朋友、歌手大卫·哈蒙德（David Haramoud）约好在一个录音室碰头，为密歇根我们一个共同的朋友合成一盘歌曲与诗的磁带。这盘磁带要送去纪念这位朋友数月前参加的一个晚会，那时他就以极大的信心公布了有关这些歌曲和诗歌的消息。这件事一直很有趣，录制磁带的目的是为了促进歌曲的发展，首先是促进诗歌与音乐的结合。

结果，我们并没有真地录制磁带。在我们去录音室的路上，城里发生了一系列爆炸事件，空气中充满了救护车和消防车汽笛的呼啸。据新闻报道有人伤亡。让我们签到进入BBC的保安很明显在压抑着爱国的怒火。无法预料下一刻会发生什么。而警笛那难以平息的哀号仍在继续。

这种忧伤的背景音乐使大卫的吉他没有留下什么印象。确实，在他人受苦的时候开始唱歌就仿佛是对他们痛苦的一种冒犯。在那令人沮丧的时刻，大卫无法提高他的声音。他收起吉他，我们一同离开了录音室，驶入毁灭之夜。

我从这个故事开始是因为它使这本书中许多片断的潜在主题的张力变得明显了。所有艺术家对这种张力都很敏感，正如天生反对父母的儿童一样。这种情况下儿童就是诗人，而父母则称为艺术与生活。

艺术与生活对任何一位诗人的形成都有着重要作用，两者都需要热爱、尊敬与服从。但是人们经常认为生活和艺术之间矛盾重重，而诗人能始终和谐地承受这种矛盾。他或她开始感到在两者中一劳永逸的选择会使事情变得简单。当然，诗人也肯定意识到不可能存在这样简单的解决或清算，但是清醒的心灵不断渴望某种明确的忠诚，没有任何纠葛或者矛盾心理的忠诚。也许艺术与生活听起来有点遥远，那就让我们表达得更通俗一些，称它们为歌与痛苦。大卫·哈蒙德和我在一个最直接最明显的层次上所经历的，是歌构成了对痛苦的背叛的感觉。我们可以回溯到更久远的一个典型，它就像同样情形的一个卡通版本：如果我们演奏、唱歌、读诗，我们就会步歌手与演奏者尼禄（Nero）的后尘，众所周知，他尽管大难临头，仍然歌舞升平。尼禄的行为从此被当成了如果不是无情，便是不负责任的例子；通常，它象征着如果不试着阻止命运的打击，便是放弃一个人在此悲伤情境下的本能需要；一般地说，除非出于傲慢，这最终意味着赞成琐屑浅薄以至厚颜无耻的行为。看来没人会为尼禄说好话，也没人能谴责哈蒙德和我因警笛盈耳而拒不开口的做法：在这种情况下去唱歌读诗将是一种有罪的放纵。

或许相反？为什么音乐与诗歌确凿无疑的快乐会构成对生活的冒犯？当然的一个回答是，在诗歌与艺术当中存在着一种满足和与真实的绝缘，它自身就是一种冒犯。这种观念——艺术能够神化的观念，众所周知，在第一次世界大战时于佛兰德战壕中经历了真实与修辞之间断裂的诗人身上体现得更为强烈，从这一刻起，在我们的世纪中，在真实与美之间宁静和谐的必然性便变得可疑了。这一切集中表现在威尔弗雷德·欧文的生活与诗歌中，这位英国青年诗人 1918 年死于前线。自从 1931 年爱德蒙·布伦顿（Edmund Blunden）出版了由他编辑的欧文的诗与回忆录之后，这位勇敢而敏锐的诗人就一直作为一种挑战徘徊在文学精神之中。杰弗雷·希尔（Geoffrey Hill）在这些诗句中简单地表达了这种挑战：

人们必须遵守他们所写的一切

就像站在营地的床旁、武器旁
或者他们倒下、叫喊的被炸死的同志们身旁?

希尔的第一次世界大战词汇使问题的表达更加适当。你应该写一些你不准备为之生活，或为之而死的东西吗？当贺拉斯写下“为祖国而死，死得其所”时意味着什么？为你的祖国而死是甜蜜而正确的吗？欧文甚至更愤怒地发问，在远离死亡前线的安全之处，重复着这种修辞上的安慰与神秘化的 20 世纪诗人，到底是什么意思？他们的诗意味着使人激怒而非安慰。他们的写作受到陈腐的艺术观的欺骗——尤其是为祖国而死是美好的这一观念。在 1918 年停战前一周他死后发表的一篇序言中，欧文承认他的诗与这种自鸣得意的、可以接受的、他轻蔑地称之为“诗歌”的美绝无关系。整篇文章是极为激烈地反英雄化的：

此书不是关于英雄的。英国诗歌不适合谈论他们。它也不是关于功绩、土地、荣誉、力量、王权、主权或者权力之类的东西，除了战争。尤其是诗歌与我无关。我的主题是战争，以及对战争的怜悯。诗歌就在这怜悯之中。但是这些挽歌对这个时代来说决不是安慰。它们可能对下一个时代才是如此。今天一个诗人能做的只是去发出警告。那就是为什么真正的诗人必须诚实……

这种诚实所需要的一切恰恰可以在他对英国田园诗假斯文的要塞发动猛攻的这些诗句中表现出来：

如果在窒息的梦中你也能跟在
我们把他扔在上面的马车后，
看着他脸上白色的眼珠在扭动，
他悬垂的脸，像恶魔厌倦了罪恶；
如果你能听到，随着每一下颠簸，血

咕噜噜从腐烂发泡的肺中冒出，
癌一样污秽，苦得像廉价的口香糖，
无辜舌头上不可治愈的溃疡，
我的朋友，你便不会以这么高的热情
给孩子们讲述那不顾一切的荣耀，
古老的谎言：为祖国而死
死得其所。

欧文如此遵守他写下的一切，仿佛他几乎已经忘却艺术与生活的界限：我们可以将他的尊严称为一个力场，它使所有像文学批评一样享有特权的东西变得扭曲。他的诗具有为人类、为死难者的遗骨作证的效力，以至任何审美的干涉都好像是一种不敬。它们选择了真实，以至美的考虑变得似乎不合时宜了。我记得我真地感受到了这点，那是20年前我在女王大学做诗歌讲座的时候。我的一部分目的是使那里的学生相信诗歌的力量与美，很明显，第一次世界大战是诗人们在其时代生活中充当有力的英雄人物的典型时刻。欧文反对战争的暴力，反对战争中对生命的亵渎和大面积浪费；他是个天生具有良知的反战者。但是，当他实际射击、杀人时，他的行为是与他的个人良知相抵触的，但这是为了达到他视为更大目标的东西，亦即一种普遍良知的觉醒。“真正的诗人必须诚实。”“今天我们能做的只是提出警告。”只有当诗人以经验的权威发出警告或讲述他的真理时，这些规则才能有效地实现。所以欧文在履行大多数人认为是不容置疑的爱国责任时承受了巨大痛苦，以便有权利对它根本上是不是一种责任提出疑问。他默许他所悔恨的一切，以至他可以悔恨他默许的一切：他走上前线为他的诗行获得了权利，从所付出的创伤和勇气的角度，读过欧文的诗与信的，没有人能低估它们的价值。

所以，很容易将这位诗人尊为圣徒、牺牲者、替罪羊、自相矛盾的暴力的绅士，一只手握着机枪另一只手在道歉认罪。作为受人尊敬的勇气的象征，欧文的道德品质使我们其他人感到自己就像是道德的

阴影，当我们开始从事20年前在那些讲座中我偶尔做出的事情时，就仿佛是在做一个无礼之举——轻蔑地评论我所引用的欧文诗句中过分激烈的形容词与名词。这里，再一次，我们感受的是艺术与生活关键性邂逅的那一瞬间。此处，那艺术的考虑呼唤语言节制的需要，在你考虑到词语后存在的的是什么的时候，便会再次显得刻板而琐碎。但是，我不仅关心为学生们所领会的诗人的社会政治见证，我也关心艺术性与真实性同样出色的诗人。对我来说，似乎“为祖国而死”这样的诗更容易为学生们所喜爱，也正是这样的诗，我可以使它们与矫饰的问题结合起来。我会问，“欧文在这里是不是太过分了？”“在五行之中我们就见到了‘恶魔厌倦了罪恶’、‘咕噜噜’、‘腐烂发泡’、‘苦得像廉价的口香糖’，是不是有点儿过于固执？有点直白？”然而无论我对这样的冒犯感到多么下贱，我也觉得提出这些问题是正当的。很明显，在我对这些诗做出的挑剔评论与诗人为了它而在情感与生理上所承受的痛苦之间是有着巨大差异的。

威尔弗雷德·欧文，与和他类似的佛兰德战壕中的其他人一样，属于逐渐出现在20世界文学史册中的第一种类型的诗人，他们作为一种阴影般的裁决形象隐隐出现在每一个在其后写作的诗人头上。我们为这种形象所起的名字是“作为见证的诗人”，而他代表了诗歌与受难者、被剥夺者、牺牲者、被歧视者的休戚相关。作为见证者，他说真话的迫切和同情被压迫者的冲动对于写作行为本身是不可或缺的。

当然，苏联和东欧国家的几个作家的悲剧命运使他们比其他人更能感受到这种“见证的召唤”。你只需想想苏格兰盖尔语诗人索莱·麦克利恩（Sorley Maclean）就可以明白。在30年代，作为社会主义者和诗人，在思考他是否应该与国际联军一道参与西班牙内战时，在认识到任何诗人都不能无视伟大的生活时，他的良知承受了极大的痛苦。麦克利恩感到在西班牙危急关头他从事他的诗歌的权利，与他对那片被蹂躏的土地的责任是有关联的。诗歌与受难之间的界限可以因诗人赎罪与承担义务的行动而消除。

这种心理是完全可以理解的。在1890年代契诃夫（Chekhov）访

问囚犯隔离区的事例中也是这种心理在起作用，契诃夫要记录囚犯的生活状况，与他们生活在一起，采访他们，然后出一本有关这些经历的书。此处，契诃夫也是想以此确立他想象性写作的权利，以他的社会学报告的硬事实赢得小说的自由乐趣。他意味深长地将此次旅行称为“对医学尽义务”，由此来赎回一种典型的谦逊，预言性地暴露关于创造性写作行为自身的现代罪。很明显，他内心的医生是一个他认为对世界中的一个空间拥有占有权的人，而作家必须去赢得那个空间，必须去取得有闲暇从事他的艺术的权利。这一切集中表现在契诃夫在到达萨哈林监狱岛的第一夜，醉饮一瓶白兰地的场面之中。

几个月前，在莫斯科，他的朋友们吃惊于他要去旅行的可怕决定：萨哈林那时是罪恶之岛，充满了被放逐的颠覆社会者、罪犯、各类堕落者，还有其他不为社会所容的政治犯和煽动家。契诃夫，尽管新近在社会上确立了他作为艺术家的成功地位，还是奇怪地（至少莫斯科文学界认为如此）决定完成此次考察。这里面的部分原因是他有意识地坚守为一个美好、公正的未来而工作是必要的这一信条，部分原因无疑是他无意识地试图在内心确认自己与他的农奴祖父的某种关联。正是这个受到压抑的影子自我，以及他被迫与之斗争的一切，他希望将它们埋葬在萨哈林岛。他曾经声明他已挤出了自己身上的最后一滴奴隶之血，最终觉醒为一个自由人。如果你愿意，可以把这看做明确表明了他旅行的意图。萨哈林之旅将部分是有意识的对自身中奴隶血液的驱邪仪式，也是为了实际实现心理与艺术上的自由；它是获得“内在自由”的企图，正如40年后他的同胞奥西普·曼杰施塔姆所说的那样，是为了获得“正确的感觉”。

无论如何，出乎首都沙龙中他迷惑的朋友们的意外，安东·契诃夫于1890年夏天出发，踏上通往萨哈林岛监狱的漫长旅程。作为告别礼物，朋友们送给他一瓶白兰地。在他六个星期乘船和马车的漫长艰苦的旅程中他一直保留着这瓶酒，直到他到达岛上的第一个夜晚才把它喝掉。我经常把那个瞬间视为象征性的时刻：作家从琥珀色的白兰地中获取他的快乐，欣赏着沉醉的香气和短暂的奢侈，在逼人的臭气和镣铐的丁当声中泰然自若。白兰地不仅代表了朋友们的礼物，也是

他的艺术的礼物，此处我们拥有了一个满足的诗人形象，他有资格不因周围的痛苦而羞臊，因为他能够毫不退缩地为之负责。

在契诃夫、欧文、索莱·麦克利恩身上，我们发现有将真理凌驾于美之上的冲动，这种冲动指责艺术为自身做出的最高要求，将之漫画似地表现在尼禄这一形象中，这位歌手和演奏者在他的城市在周围燃烧时仍然沉浸在他的美妙音乐中。在他们身上，我们发现了那种典型的窘迫，它以大卫·哈蒙德拒绝唱歌为象征，在存在不自由与伤害的情况下行使他的自由天赋的诗人也会发现这种窘迫。当我说自由天赋时，我指的是，诗歌，无论多么负责，总是有着一种自由无碍的因素。在灵感的内部总是存在着一定的欢欣与逃避责任的东西。那种解放与丰富的感觉是与任何限制与丧失相对的。为了这个原因，抒情诗人从心理上感到在一个明显是限制与丧失的世界上需要为自己的存在辩解。

诗人因为诗歌的人工性而产生的窘迫，在战后的东欧诗歌，尤其是波兰诗歌中表现得最为明显。如果威尔弗雷德·欧文，在相对无辜的战壕中直接交手的情况下，感到诗歌是一种冒犯——“尤其我与诗歌无关”——的话，对于那些在纳粹恐怖、大屠杀以及苏联犬儒主义下幸存的波兰人，诗歌就似乎更加令人作呕。他们准备处理的全是反诗歌的东西。用Z·赫伯特（Zbigniew Herbert）的话说，诗人现在的任务是“从历史的灾祸中至少拯救出两个词，没有了这两个词，所有的诗歌都将是意义与外观的空洞游戏，这两个词就是：正义与真理”。由此毫不奇怪，Z·赫伯特正在写作一种其公开功能是为了弃绝抒情品质的抒情诗。这种诗（我将在99－100页中讨论它）被简单地称为“来访者”，它将赞同深入地狱的生活，以反对轻狂的使人迷醉的艺术幻觉。而且赫伯特十分了解艺术权利的限度。“在宁静中进行，”他的诗说，“享受诗歌吧，只要你不是用它来逃避现实”。它给予诗人和读者以同样的宽恕，提供那种真正的忏悔，即弃绝那种作为自我放纵的装饰的诗歌。换句话说，我倾向于认为，如果1972年赫伯特与我们同在录音室中，他会鼓励我们留下来录制磁带。

难道我们看不见歌曲和诗歌增加了世界的善吗？他会问。我们难

道忘记了曼杰施塔姆的例子？他在斯大林主义的黑夜中歌唱，承认诗歌本身是抵抗非人道暴政的基本的人道主义行为，这种暴政强迫他不仅为斯大林写颂歌，而且还要歌颂水力发电大坝。与这些规定的宣传主题相反，曼杰施塔姆主张，抒情诗的基本因素是它作为自身的意外的快乐，而抒情诗人的首要之务便是他不为任何政党或纲领做奴隶，而是真正自由地彻底地成为他自己。与明确地代表囚犯而写作的契诃夫不同，也不同于有社会救赎信息要告知人们的欧文，曼杰施塔姆没有任何直接的社会目的。像自然一样，死亡自身就是创造性的和自我证明的。

曼杰施塔姆暗示，让诗以水晶在化学溶剂中成型的方式在他内部的语言中形成是诗人的责任。他是语言的容器。他的责任在于发声而不是陈述，在于语音学而不是五年计划，在于词源而不是经济学。曼杰施塔姆想全身心投入他的创造过程，不受他的自我抑制的干扰，或者摆脱苏联正教的负担。对于他，屈服于诗的冲动便是服从于良知；写作抒情诗本身便是彻底的见证。尽管我们已高度意识到语言自身的熏陶作用，它通过我们说话的方式，但是始终存在着这样的本质之处：曼杰施塔姆甚至以自己的死亡为代价，见证了他称之为“自由呼吸”的必要性，见证了无羁的、非说教的、不受政党支配而凭借灵感的诗歌的必要性。

所以，如果欧文是在倡导一种似乎为了有助于真理而指责美的艺术，曼杰施塔姆则以同样高昂的代价，再次倡议济慈的美即是真的主张，真之美。他热情地提倡一种艺术，它不但可以从历史的灾难中拯救出“真理”与“正义”这两个词，而且也可以拯救出“美”这一词语：人性是由纯粹的诗人以其纯净的存在对所有词语的忠诚来维护的，它存在于“诗人坚定的发音”之中。曼杰施塔姆因为无法压抑以自己的方式歌唱的冲动而牺牲。他碰巧没有表达任何反共的感情；但是，因为他不愿如苏联政府所要求的那样改变自己的音调，他就代表了对暴政的一种威胁，他便必须去死。所以他代表了诗歌自身的效力，作为举足轻重的声波的一种诗人象征；当你想到可以使玻璃碎裂的女高音，你便可以想象，纯粹的艺术化的死亡也能使极权社会中官

方捏造的真理出现裂痕。

此书中经常援引曼杰施塔姆和其他东欧国家的诗人，是因为在他们的情况中，存在一种对一个其经验形成大部分是爱尔兰式的读者很有吸引力的东西。他们所继承的世界都有变动不居的一面，他们所面临的挑战之一，就是如何在“时代”范畴和他们的道德与艺术自尊之间双重性格地生存，这种挑战对于最近20年间在北爱尔兰可怕而屈辱的现实中生活过的人是可以直接认识到的。

这本选集中爱尔兰主题的相对缺乏并不意味着对本土诗歌中发生的一切不感兴趣。一种文学与政治的会话已经开始，文化争论正在进行，这在很大程度上吸引了诗人、剧作家、小说家的注意。四分之一个世纪以来，他们一直是我们的同伴和尊敬的前辈。因此，艰难进行的争论从一开始便是似曾相识的。例如，当约翰·赫维特（John Hewitt）和约翰·蒙特古（John Montague）1970年周游北爱尔兰，实施其被称之为“种植者与盖尔人”的诗歌朗诵计划时，这个艺术委员会组织的旅行以及它的独特主题确实表明局部情况有了一定的改善。“盖尔”这个单音节词，在有盖尔化倾向的统一党的北爱尔兰官方语言中是一种承认——在40与50年代我所生活成长的Lord Brookborough六郡，这一直是一种禁忌。确实，那项计划本身象征了当时一种力图将“遗产”、“传统”、“历史”这样一些已经瓦解的概念引入文化政治舞台的努力。就它的方式而言，它是一种镇静剂，但正如每一个置身其中的诗人都清楚的那样，它并非全部的真理。

像其他居民一样，诗人知道会有什么结果。宗派偏见、就业与居住条件方面的不平等、多数党不公正地划分选区、警察是一种准军事力量的共识——所有这一切都被认做不幸。公正地说，到了60年代中期，双方已经在期待事态好转。当然，旧的势力不会轻易地情愿放弃它的优势或改变自己的方式，但随着更活跃更能自由表达意见的内部权力运动的作用，出现了一代较为不炫耀的统一党政客，可以大致相信的是，朝向一个更好更公正的内部平衡的进化已经开始。

我认为我这一代的作家是将自己视为渐变因素的一部分的。实施一项文学行动本身便是一个新的政治情况，而诗人们没有感到向特定

的政治表明自身的需要，因为他们认为艺术的宽容与敏锐恰恰就是他们对公共生活无法忍受的重复的反对。当德里克·马洪、迈克尔·朗利、詹姆斯·西蒙斯和我自己出版第一本书时，佩斯利已经完全陷入了宗派纠纷，而北爱尔兰内阁在每年的 7 月 12 日定期奉承爱尔兰新教徒。令人发指的偏见散布在传媒中，作为一种行动方针而不是要批评的对象到处泛滥。在这种情况下无需暴露什么，因为事情整个已经是露骨的。必须超越那种情形，以容格（Jung）的理论去观察整个的综合症，一种不能解决的冲突只有用超越才能克服，在此过程中发展出一个“新层次的意识”。这种发展包括脱离一个人的感情：

> 一个人确实体验到情感并被它所折磨，但在同时他也意识到一个更高的意识正在监视他，以防止他与情感融为一体，这种意识将情感视为一个客体，并且可以说“我知道，我承受”。

此处的“情感”意味着一种烦恼，情感之杯的一种变形，它处于使心灵领域变窄的危险。就我们的情形而言，这种情感在那时的北爱尔兰人身上尤其严重。到了 60 年代，按照容格的设想，“一种更高的意识”以诗歌的形式显示自身，这是诗人为了拯救发育不良的状况而转向的一个理想。

一首诗的成就，毕竟是一种解脱的经验。在那个自由的瞬间，当抒情诗发现它上涨的圆满和无尽的形式的愉悦即将完成与耗尽，与自我证明和自我消灭等成比例的某种东西便会出现。在诗人的存在被强化并且摆脱了他的境遇的地方，一个阶段被迅速完成。在社会环境中长期被乖巧与尽职的考虑，以及对出身的尊敬所禁锢的舌头会突然放纵起来。它获得了通往一种不受强制的状态的途径，尽管有没有实际效果还未可知。

下面的文章反复论述的仍是这些诗歌见解的真理性。但它们也表征了求助于形式而擅取权利过程中的一种焦虑，它以某种方式拒绝了门旁乞丐的要求。写作这些论文有助于缓和这种焦虑并验证我所相信

的东西：诗歌可以作为潜在的救赎之物，但也可能和爱一样地不可靠。这些论文用散文方式完成了 10 年前在一首叫做《歌手之屋》的诗中表达过的一种坚定的信仰。在经历了开头描述过的那一事件之后，我为大卫·哈蒙德写下了此诗，我愿意再次引用它的结尾部分作为本文的结束：

这里的人们习惯于相信
溺死的灵魂住在海豹身上。
春潮涌起时它们会改变形状。
它们喜欢音乐，游向一个歌手

谁会站在夏天的末端
在一间泥炭棚冲白的入口，
肩膀倚在门框上，他的歌
一只黄昏中遥远的小船。

当我最初来到这里，你一直在唱歌，
拨子猛击的暗示
在你的筛选中上升和涌起。
再次扬起它，人。我们仍然相信我们所听到的。

马永波　译

舌头的管辖

读托·斯·艾略特和读有关托·斯·艾略特的文章都是我们这一代人的成长经验。其中一本关于他的著作是新西兰诗人和批评家克·卡·斯特德[①] 的《新诗学》，我在60年代初次读到它时即被深深吸引。书名既是指那场运动的批评方面，也是指其创作方面，该运动产生于19世纪末期，反对推论式的诗歌。斯特德认为该运动在英国随着《荒原》于1922年的出版而壮大。他其中的一个意图即是要说明艾略特在《荒原》中如何与当时的流行诗人彻底决裂，后者即是艾略特的同代人、俄罗斯诗人曼德尔施塔姆所称的"现成意义的承办商"那类诗人——他们是说理诗和叙事诗的虚张声势的阐述者，这种诗同样可在散文中做得很好。斯特德还提供了指示和趣味，列出了估计"新诗歌"会反对的诗集和评论集：例如安娜·邦斯顿的《上帝与人之歌》，据文学记载，它被认为具有"新鲜感和精神性"；奥古斯特·汉科克的《献给小朋友们的艳丽诗篇》；埃德温·德鲁的《"泰坦尼克"号沉船的主要事件》，它"也许会吸引那些在这场大灾难中失去亲友的人"。这些(1913年2月的）流行诗集都具有普遍意义上的强大马力。这种诗歌是韵律的活塞，旨在把思想感情或论断钉入公众的耳朵里。这是一种

① 克·卡·斯特德（1931—），新西兰诗人和评论家。

讲得通的诗，相对它这种直率和合乎情理的可理解性而言，《荒原》的出现无疑是一种令人迷惑的冒犯。事实上，艾略特这首诗即使被看作冒犯也仍然难以被一般读者所接受。

斯特德还指出，就公众的期待而言，这首诗也因此受到保护和推广。其第一批保护者辩称，如果诗歌就是讲得通的论文，那么《荒原》恰恰是论文，只是其中有点东西不见了。错了，斯特德断言。这首诗"如果作为一篇论文来读，是不能被确切地看见的，因为有些'链条'中的'环节'被省略了"。"任何主要关心'意义'的批评家都无法触摸到这首早期诗的真正'生命'。"

按斯特德的读法，《荒原》证明了一种有意象、有肌理和暗示性的诗歌，一种灵感的诗歌，一种诗歌抒写诗歌自身的正确性。它代表着意志的失败，代表着一种来自潜意识深处的无可驳斥和象征性的辐射源的出现。理性结构已被超越或像音障一样被穿过去。这首诗并不藐视智力，但是诗歌既然与感觉和情绪有关，就不能不屈服于智力那种要求排斥的渴望。它必须等待音乐的出现，等待意象去发现自己。因此斯特德恢复了艾略特作为一个浪漫主义诗人的名誉，对于梦境无一遗漏的忠诚和对才华的怀疑简直与柯尔律治接待那位来自波尔洛克的客人[①] 之前一模一样。还有《老负鼠》[②] 的人物也是如此，花了多年时间精心编织他的由来、他的想法、他对现代世界的批评等等，这个人物后来像小人国的格列佛一样被推了出来，不再是哲学和文学幻想的模糊外形，而成了活生生的原则，具有比被承认之前更自然的力量。

当我考虑以《舌头的管辖》作为这些演讲[③] 的总标题时，我心里想到的是诗歌作为证明自身正确性的力量这一方面。在这个范围内，舌头（既指诗人说话发声的个人天分，也指语言本身的共同根源）获

---

① 柯尔律治自称他那首名诗《忽必烈汗》是在看了一本游记中一段提到忽必烈所建的一座花园的章节之后打瞌睡时的梦境，他在梦境中把眼前所见写成数百行诗，醒来后即提笔记将下来，但是没记多少就因"一位来自波尔洛克的客人"到访而中断，之后就再也记不起来了，遗下这个片断。后来学者都怀疑这是作者的托词，也许他是抽鸦片产生了幻觉，也许如希尼所言是不敢承认自己的才华。

② 指艾略特 1939 年的儿童诗集《老负鼠的务实猫之书》，此书在 80 年代初期很走红。

③ 指"1986 年艾略特纪念演讲"系列。

得管辖的权利。诗艺具有自身的权威性。作为读者，我们屈服于既成的形式的仲裁，尽管那个形式并不是由心智伦理道德实践的力量达成，而是由我们称为灵感的那种自行生效的运作达成的——尤其是当我们想到波兰诗人安娜·斯怀沃[①] 对灵感的界定，她说灵感是一种“身心现象”，并进而宣称：

> 在我看来这似乎是一首诗在生物学上唯一自然的途径，并赋予该诗某种像是生物生存权的东西。于是诗人变成天线，获取世界上所有的声音，一种表达他自己的下意识和集体意识的媒介。有那么一个时刻他拥有通常得不到的财富，而当那一刻过去，他就失去它。

诗歌在文学艺术中的地位来自于读者乐意承认它是一种类似于功效和资源的东西。诗人具有一种在我们的本质与我们生活其中的现实的本质之间建立意料不到和未经删改的沟通的本领。

这一态度的最早证据出现于希腊人的这么一个概念，即当一个抒情诗人发出声音，“那是神在说话”。这一态度一直持续到20世纪：我们会想起里尔克在《致奥尔弗斯的十四行》中重申它；在英语中，我们也许可以举出弗洛斯特的散文《一首诗所创造的形象》的相似例子。对弗洛斯特来说，在对追求形式这一想象力的纯粹而无私的认知过程中，任何渊博智力的干预都会构成诗学上的破坏，冒犯表达本身在立法上和行政上的权力。“读它一百次，”他如此谈到真正的诗。“它绝不会丧失它曾经为原有的惊异所揭示的意义。”“它始终愉悦，它倾向于冲动，它第一行写下来即有其方向，它在一系列幸运的事件上奔跑，然后终结于生命的澄清状态——不一定就是一种伟大的澄清，例如教派或崇拜，而是有那么一刻消除了混乱。”

因此，在诗歌所创造的形象中，我们看到一种自由行动的范例，其结果是达到满意的终点；我们看到一条伸向某种深度的小径。叶芝

---

① 安·斯怀沃（1909—1984），波兰女诗人，米沃什极欣赏她。

认为，在这种深度中“劳作正在以不损伤身体来取悦灵魂的地方开花或跳舞”。就像诗歌在其自身创造的过程中冲动与正确行动之间体现某种一致性一样，诗歌在其静谧中也给我们预告了想要的而又毋须付出太大代价就可达到的和谐。如此一来，艺术的秩序就变成一种成就，它提示一种超越自身的可能秩序，尽管它与那个更高秩序的关系仍然是应允性而非强制性的。艺术不是对某种规定好的高高在上的体系的低级反映，而是脚踏实地地反复对它进行实践；艺术不是遵循一张把某种更好的现实示范出来的现成地图，而是凭直觉即兴创作这一现实的素描。

观看这个柏拉图式图表的最佳例子是奥西普·曼德尔施塔姆那篇有关诗歌创作的惊人的幻想作品，其标题——因为但丁是这篇幻想曲的托词——叫做《一次有关但丁的对话》。传统上对但丁的研究理所当然会包括适当注意第三篇衍生出来的逻辑上、神学上和数字命理学上的意义，其中有三位一体中的三个人，《神曲》每节三行，整部诗分三篇，每篇有 33 章，诗的格律以三韵句构成。这一切已足以构成沉重的思想负担，但是但丁现已逐渐被视为一部巨型学术电脑，它由阿奎那设计程序，无论输入哪些哲学、格律学或数学上的数据，它都会打印出那些三位一体的神祇。换句话说，但丁经常被作为诗人的伟大范例来加以研究，他的舌头是由某种正统思想或体系管辖的，他的自由表达是严格控制在放诸四海而皆准的规则之下的，从音节的规则到教堂的戒律都是如此。现在看看曼德尔施塔姆吧。他认为，这些都是胡扯。三韵句是像晶体般从内部形成，而不是像石头般从外部形成的。这部诗不是由外部的准则和强加的要求管辖的，而是遵循它自身需求的规律。它的构成在本质上绝对是自发性的连锁反应，一种自发性的事件。

> 因此，我们必须尝试想象，蜜蜂是怎样在这个由面上有一万三千个小孔构成的形式上工作的，蜜蜂具有立体测量学的惊人本能，它们可按需要吸引越来越多的蜜蜂……它们的合作随着它们参与筑造蜂巢的过程而扩大

和增长，并日趋复杂，依此，空间实际上自己出现。

这是极其生动和有说服力的，是一部充满着令人惶恐的天才作品的快乐，是我所知道的唱给诗歌想象力所产生的力量的最伟大的赞歌。我在这里一直把舌头当成那同一种力量的举隅法来加以使用，实际上它在这一语境中可以像曼德尔施塔姆所重新想象的那样，与指挥家的指挥棒相比拟。他赞颂指挥棒的文字太长，难以完全引用，但是以下的摘录已足以说明，这一有关想象力的概念作为一种形成中的、若不遵循就会犯错误的精神，是如何深深构筑于我们的思想中：

> 倾听先于指挥还是指挥先于倾听？如果指挥仅仅是随着那按照自己的音符往前流动的音乐而轻推，那么当管弦乐队自己处于良好状态的时候，当管弦乐队自己完美地演奏的时候，指挥还有什么用？……这支指挥棒还远不是一种外部的行政配件或一队可在一个理想的国家中废除掉的特殊的交响乐警察。它绝不逊于一种舞蹈的药方，它能够融合耳朵所分辨得出的各种反应。我恳求你不要只把它当成一种补充性质的喑哑器具，当成仅仅为了看得更清楚和为了提供额外的快乐而发明的东西。在某种程度上这支无懈可击的指挥棒自身包含着管弦乐队的所有要素。

一如往常，曼德尔施塔姆写得既欢欣又具说服力。对他来说，但丁远非人们所认为的正统思想的喉舌，而是下述事物的缩影：化学的突变、生物学的自由发挥、鸽子的匆促飞翔、一种其功能是持续释放其它自我繁殖的飞行器的飞行器，用更不着边际的比喻来说甚至是一个中国亡命者的形象，他在拥挤着朝相反方向驶去的帆船的河面上，从一只帆船跳到另一只帆船逃走。但丁于是被重新册封为圣者，成为冲动和直觉的发起人——不是一名在旅途中忙于策划他那些说教式诡计的寓言构思者，而是一个抒情的伐木工人，在喉头的阴暗树林中歌

唱。曼德尔施塔姆把但丁从万神殿拉回七情六欲，颠覆那种年代久远的印象，即以为他的作品是写在官方文件上的，从而把他的权威性置于他作为诗歌本身那纯粹创作的、亲密的、实验性的行为楷模的地位上，而不是置于他的文化代表性、他的宗教视野或他始终坚持不懈的道德上。

同样，当我对这个主题感兴趣的时候，一种来自我另一部分的声音却在叱责。“管辖你的舌头，”它说，强迫我想起我这个标题也适合于拒绝舌头的自治和许可。这样看来，“舌头的管辖”就充满了苦行和禁欲式的严厉。我们会想起霍普金斯[①] 的《嗜好完美》，它下令把眼睛“剥落”，耳朵倾听寂静，舌头了解自己的位置：

> 别形成什么，嘴唇哟；请温柔地沉默：
> 这封锁、这宵禁是从
> 所有投降者那里发来的，
> 它只会使你滔滔不绝。

想起来更有启发性的是，霍普金斯当上耶稣会教士时放弃了诗歌，“以免跟我的职业有任何关系”。这表明一个弥漫着价值和必要性的世界把诗歌置于相对低下的境况，要求诗歌担当次于宗教真理或国家安全或公共秩序的角色。这件事揭示了公众和私人受抑制的状况，在那里，想象力那缺乏目标的快乐游戏在最好的情况下被视为奢侈或放荡，在最坏的情况下则被视为异端邪说或叛逆罪……在这样的情况下，绝不可以进一步发挥或探索当前牢固的语言或形式。一种秩序已被继承下来，事物的形状已被建立起来。

我们已经很熟悉把这些环境强加在诗人身上的悲剧命运，也熟悉“未被管辖”的诗歌和诗人在集权主义极端环境下可以变成某种另一类政府或流亡政府的方式。

……然而，此刻我想谈的却是一些不那么压抑和不那么邪恶的事

---

① 杰·曼·霍普金斯（1844—1889），英国诗人。

态。我想谈的与其说是极权审查，不如说是一种无法清除的舆论；在这里，那些可接受的主题获得各种资源丰富的对待，而履行一部作品的快乐或正确性却会是读者和艺术家两方面瞩目的焦点。不可以假设这样的环境就一定会产生劣质的艺术。例如，作为一位诗人，乔治·赫伯特[1] 沉溺于信仰的框架和既成的宗教，但是，他的个性恰恰是在这种情况下建立起来的，而他也可以与教条相安无事，写出一种在理智上非常纯粹，在感情上非常坚定并且绝对真实的诗歌。一种毫无约束毫不虚弱的心灵自己调节，不理会对它来说既基本又非本质的苛求和期待。然而，它的纪律同时也是它的挑战，于是乎，“暴怒”这个既指愤怒的爆发又象征屈服的词可以维持精神上和艺术上的平衡；而“孩儿”与“野的”押韵[2] 则可把他个人困境造成的压抑放在一种神圣地规定的角度上。

不仅如此，乔治·赫伯特的情况也适用于写《四个四重奏》的艾略特。一如克·卡·斯特德也指出的，这个诗人与写《荒原》的诗人是非常不一样的，他从早期信任过程和意象转而相信说理和意念。对这位庄重而资深的人物来说，但丁的例子也是很重要的，尽管他对艾略特的重要性与对曼德尔施塔姆的重要性不可同日而语。有趣的是，两人都是在中年危机的时刻转向这位伟大的佛罗伦萨人。艾略特的第一篇论文发表于 1929 年，而曼德尔施塔姆的论文则写于 30 年代初期，尽管并不是在那时候发表。曼德尔施塔姆的兴趣主要是在语言所证明的正确性，艾略特则是由谈话获得的拯救。艾略特的论文结束时乞灵于《新生》那个世界，乞灵于进入那个世界的必要企图，该企图“艰难和困苦一如再生”，并在收笔时宣称“存在着一个几乎是确切的接受的瞬间，也即‘新生’的开始”。请注意，早在忘我地创作《四重奏》的 10 年之前，艾略特的文章就已经在显示对这组诗的关注了。使曼德尔施塔姆着迷并沉醉于唱起振奋而刁钻之歌的东西——也即对诗歌语言躯体的感官饲养和运输——似乎一点也没有使艾略特感兴趣。他更关注可从一部艺术作品中获得的哲学上和宗教上的意义，更

---

① 乔·赫伯特（1593—1633），英国玄学派诗人。
② 原文为“child”和“wild”。

关注该作品的真理分量而不是它的技术/美的分量，它的文化力量和精神力量的氛围。艾略特召唤的是但丁作品严厉和教谕的形象，而鉴于他拥抱宗教信仰，他正是要屈从于这种形象，以便在他自己的作品中重新塑造它。

换句话说，《荒原》的艾略特在他这首诗中重新制造一种迷惑和梦游感、一组创造性的印象主义场面，使人想起维吉尔和但丁在《神曲》中相遇的场面。在《地狱篇》中，漫游者和向导在被奴役的幽灵中穿行，来到他们自己成为其原型的命运，一如艾略特的诗在它自己发明的阴森洪水上推进。但是在《四重奏》中，艾略特从象征主义的浪漫故事中再生，进而更苛刻地榨取哲学和宗教传统。直觉的、即兴的、本质上抒情的舌头作为管辖者的位置已被一个其功能更像一位忧伤贵族的嗓音所取代，后者富于沉思、具有权威，然而仅仅是略微依依不舍地意识到它已失去的活力和逍遥。

当诗歌想到它自己的自娱必须被看成是对一个充斥着不完美、痛苦和灾难的世界的某种蔑视，那么抒情诗那种活力和逍遥，它对于自己的创造力的品尝，它那快乐的张力等等，都将受到威胁。诗歌对它的隔离拥有什么权利？它不应该把那些管辖者放置在它的快乐之上并把它的抒唱道德化吗？它应该像奥斯汀·克拉克[①]在另一个场合所说的，把钟声从韵律之钟那里拿走吗？它的自我弃绝应该走到像慈比格涅夫·赫伯特[②]《敲击物》一诗中似乎要它去的那么远吗？这首出现于“企鹅现代欧洲诗人丛书”中的译诗最初发表于1968年：

有些人在他们的
脑中种植花园
小径从他们的头发通往
阳光灿烂的白色城市

① 奥·克拉克（1896—1974），爱尔兰诗人和剧作家，曾把一些爱尔兰诗人的作品译成英语。
② 兹·赫伯特（1924—），波兰当代诗人。

他们写东西很容易
他们闭上眼睛
立即就有一群群影象
从他们额际流淌下来

我的想象力
是一块木板
我唯一的工具
是一根木棍

我敲击那木板
它回答说
是的——是的
不——不

对于其他东西，树的绿钟
水的蓝钟
我有一件从不设防的花园
拿来的敲击物

我狠击那块木板
它用道德家的
枯燥之诗怂恿我
是的——是的
不——不

赫伯特这首诗明显地要求诗歌放弃它的享乐主义和流畅，要求它变成语言的修女并把它那奢侈的发绺修剪成道德伦理赶牛棒似的发茬。同样明显的是，它会因为舌头沉溺于无忧无虑而把它废黜，并派

进一个持棒的马尔沃利奥[①]来管理诗歌的产业。它会申斥诗歌的狂喜，代之以一个直言不讳的圆颅党[②]顾问。然而奇怪的是，如果不是熟练地乞灵于钟、花园和树以及所有那些它坦言痛惜的事物，这首诗就不能使那支无情的敲击物变得像它现在做到的那么有效。这首诗让我们感到，我们应该舍掩饰性的意象而取道德的发言，但它自己恰好是这样做的，它使我们感觉，并通过感觉的手段把真理活生生地带进心中——完全像浪漫主义者认为应该的那样。我们最后被劝谕说，我们要反对抒情诗那种在它自己的写作过程中全神贯注的该死的态度，而劝谕本身却正是这个过程的最佳例子：这是一首有关敲击物的抒情诗，而它却宣称抒情诗是不可接受的。

所有超越受到诗歌形式的成就所赐福这个最初兴奋阶段的诗人，迟早都要遭遇到赫伯特在《敲击物》一诗中所遭遇的问题，而如果幸运的话，他们最终会像赫伯特那样越过它而不是直接回答它。有些诗人，例如威尔弗雷德·欧文[③]，以过一种极端的生活来无畏地正视它，这种生活是以其他人的痛苦作抵押的，结果是，租用这一艺术天堂要付出百倍的代价。其他人，例如叶芝，则传播和实践对艺术那种其实是绝对可以赦免的必要性的忠诚，结果是他们压倒了历史的和偶发的力量向他们的确信性发动的所有攻击。理查德·埃尔曼[④]有关叶芝这个例子的看法终于适用于每一个认真的诗人：

> 他希望证明兽性的力量是如何可以变形的，我们如何可以牺牲我们自己……奉献给我们"想象的"自我，这些自我提供了比社会常规提供的任何东西都要高很多标准。如果我们必须受苦，最好是去创造那个我们在其中受苦的世界，这就是英雄们无意识地做的，艺术家们有意识地做的，以及所有的人在不同程度上做的。

---

① 马尔沃利奥，莎士比亚《第十二夜》中富裕的女伯爵奥莉维娅的管家，他自视太高，甚至梦想与女伯爵结婚。
② 圆颅党是 1642 年至 1652 年间英国内战期间的议会派分子，头发都剪短，故名。
③ 威·欧文（1893—1918），英国诗人，以战争题材的诗闻名。
④ 理·埃尔曼（1928—1987），美国文学批评家，以研究本世纪初爱尔兰作家乔伊斯、叶芝、王尔德等人著称。其传记《詹姆士·乔伊斯》曾获全国图书奖。

实际上每个诗人多少都是以这种信念来写作的，即使是那些处心积虑回避宏大风格的诗人也是如此，后一类诗人尊重语言的民主，并以他们声音的音高或他们题材的普通性来显示他们随时会支持那些怀疑诗歌拥有任何特殊地位的人，事实是，诗歌有其自身的现实，无论诗人在多大程度上屈服于社会、道德、政治和历史现实的矫正压力，最终都要忠实于艺术活动的要求和承诺。

基于这个理由，我想讨论伊丽莎白·毕晓普[①] 的《在鱼房》。在这里我们看到这位最缄默和文雅的诗人受到她的艺术那无可否认的推动力的驱使，打破她平时博得社会读者好感的倾向。这种博得好感的动力不是基于恭顺，而是基于她尊敬其他人在面对诗歌的放肆时的羞怯：她通常把自己局限于一种调子，它不会干扰陌生人之间在一座海滨酒店用早餐时那种谨慎的低声谈话。她没有去讨论以沉默来回应奥斯威辛之后的世界是不是比用诗歌更恰当这类庞大而不可避免的问题，就含羞地抵消了这类问题对艺术至高权力提出的怀疑。

换句话说，伊丽莎白·毕晓普在气质上倾向于相信舌头的管辖——在自我否定的意义上。她的个性是缄默的，既反对自我膨胀也不能自我膨胀，这正是有风度的体现。当然，风度意味着对别人有义务以及别人对我们有义务。风度强调得体（就这个词原初的意义而言），这意味着它是内在的和独有的，并且天生地属于那个人或物。风度还意味着某种严谨，并容许“须”、“应”这些词发挥作用。简言之，作为诗歌事业的一种特性，风度给这个事业本身的整个范围的音高设限。风度要管辖舌头。

但是伊丽莎白·毕晓普不只是在她的诗歌中体现风度。她还遵守观察的纪律。观察是她的习惯，既指霍普金斯式的苦行，也指习惯性重复行动这一更普通的意义。实际上观察本身即是遵循，这种活动嫌恶通过主观训练而来的排山倒海的现象，乐意于维持一种依靠协助的存在，而不是一种专横的压力。这也就难怪毕晓普最后一本书的标题

① 伊·毕晓普（1911—1979），继玛丽安·摩尔之后最重要的美国现代女诗人之一，其诗风素雅而精致，以对事物观察人微著称。

《地理第三册》是一本古老的学校教科书的名字。仿佛她要强调她的诗歌与教科书散文之间有一种契合，后者通过对细节的持续关注、通过稳定的分类和语调平淡的列举而与世界建立一种可靠而谦逊的关系。诗集的题词则表明诗人希望仿效这些联系词与物的行之有效的原始方法：

什么是地理？
对地球表面的描述。

什么是地球？
我们居住的行星或天体。

什么是地球的形状？
圆的，像一个球。

地球的表面是由什么构成的？
陆地和海洋。

一种如此忠实于问答式和程序的诗歌确实很像要拒绝自己进入幻想或顿悟；而《在鱼房》确实又是以极不讨好的记录开始的，但是它逐步逐步地把物质世界的进程记入诗人自己那清醒但又不强调的意识中：

虽然那是一个寒冷的黄昏，
在一间鱼房里仍有一个
老人在织网，
他的网是暗紫褐色的，
在薄暮中几乎看不见，
他的梭子磨损得铿亮。
空气有一股浓烈的鳕鱼味

让人淌鼻涕流眼泪。
五间鱼房都有尖尖的屋顶，
狭窄、嵌有防滑板的步桥斜斜
伸向那些三角墙里的仓库
让手推车可以上上下下。
全是一片银白色：海沉重的表面，
缓慢地膨胀，仿佛正在考虑溢出，
是一片模糊，但长凳、龙虾笼
和桅杆的银白色却散开
在嶙峋参差的乱石间，
是一种清晰的半透明
犹如古旧的小楼，近岸的围墙
爬满翠绿色苔藓。
大鱼桶完满地排列着
一层层美丽的鲱鱼鳞片，
手推车也同样厚厚地披裹着
柔滑的彩虹色铠甲，
身上爬满彩虹色苍蝇。
鱼屋背后的小斜坡上
放置在零星稀疏的明亮青草中的
是一个古旧的木制绞盘，
破裂，有两个漂白了的长把手
和一些忧郁的斑点，像干了的血，
绞盘上有铁的部分已经生锈。
老人接受一根“好彩”烟。
他是我祖父的朋友。
我们谈到人口的减少
以及鳕鱼和鲱鱼，
他正在等候一艘鲱鱼船进港。
他的背心和大拇指上都有金属饰品。

他已经用那把旧黑刀削掉了无数的鱼
身上的鳞片，那最重要的美，
刀身几乎已经磨损完了。

在水边，在他们
把船拉上来的地方，在那条
伸入水里的长长坡道上，银色的
细瘦树干横放在
灰色石头上，每隔四五英尺
就下一个坡度

冷、暗、深和绝对清晰，
对生物、对鱼和海豹都难以
忍受的自然环境……尤其是一只海豹，
我在这里一个又一个黄昏都见到他。
他对我感到好奇。他对音乐感兴趣；
像我这个全身受过浸礼的人，
因此我经常给他唱浸礼歌。
我还唱《强大的堡垒是我们的上帝》。
他伫立在水中镇静地
望着我，摇一摇他的头。
然后他就消失了，然后又突然出现
在几乎同一个地方，耸了耸肩
好像这与他更好的判断不符。
冷、暗、深和绝对清晰，
清晰的灰色冻水……回来，在我们背后，
那些高贵的无花果树开始出现。
淡蓝的，伴着重重叠叠的影子，
一百万棵圣诞树伫立着
等待圣诞节。水似乎悬挂在

那些灰色和蓝灰色的圆石上。
我一次又一次地见到它，一样的海，一样，
轻轻地，淡漠地摇荡在那些石头之上，
冰冷冷自由地在那些石头之上，
在那些石头然后是在世界之上。
如果你把手插进去，
你的手腕立即就会发痛，
你的骨头会开始发痛你的手会灼烧
仿佛水是火的化身
吃的是石头，燃起暗灰色的火焰。
如果你品尝，它首先会是苦的，
然后是咸的，然后便要烧你的舌了。
它就如我们想象中的知识那样：
暗、咸、清晰、动人、绝对自由，
从世界那又冷又硬的口中
拉出来，永远发端于那些晃荡的
乳房，流动和扭曲，又由于
我们的知识是历史的，于是流动，和涨起。

除了别的东西外，我们看到的是一个慢动作场面，看到一种训练有素的诗歌想象力禁不住要冒险作一次大跳跃，先是犹豫，然后在有绝对把握时终于奋起一跃。在该诗到了约三分之二的篇幅中，那种克制的、自我约束的、全神贯注的写作风格使我们对那个世界的表象兴致勃勃：调子是口语体的，尽管是讲究的口语体；景色是朴素、可爱和古老的。祖父在这里。然而鲱鱼鳞片、稀疏的青草和彩虹色小苍蝇使这个古老世界再次变得新鲜。通过抽丝剥茧、逐层逐层的观察，通过不同水平和不同角度的阅读，一个独特的世界出现了。可以感觉到一种有条不紊的审视，一位处于极其稳固位置的观察者一会儿把目光投向大海，一会儿投向鱼桶，一会儿投向那个老人。而那个告诉我们这一切的声音是泰然自若但又不是自我中心的，充满谨慎而敏锐的指

点，充满要准确目击的愿望。这个声音既不令人透不过气来，又不超然冷淡；它是完完全全装满的，就像那个“缓慢地膨胀，仿佛正在考虑溢出”的大海，然后，令人震颤地，在后半部分，它真的溢出了：

> 冷、暗、深和绝对清晰，
> 对生物、对鱼和海豹都难以
> 忍受的自然环境……尤其是一只海豹

我刚刚说过，观察的习惯不允许任何幻想物闯入。然而它来了，一种有节奏的起伏表明某种别的事情就要发生——尽管不是立即的。那口语化的调子再次不知不觉出现，那种凭直觉要讲话的诱惑被那只海豹抑制住了，它的到来既像来自另一个世界的信使，又像一个冷面的水上喜剧演员。即使如此，它仍然是一个标志，在潜回深处时创造一个奇迹，而这首诗跟了进去，适时地追入那神秘的世界。毕竟，望着那个表象的世界不仅有违于那只海豹更好的判断，最终还有违于诗人更好的判断。

这并不是说诗人脱离观察到的世界，那个附着人类、祖父、“好彩”牌香烟和圣诞树的世界。但是最终使她着迷的却是一种不同的、疏离的和令人畏惧的元素：那个具有沉思意义、并需要知识的世界，它把人类与海豹和鲱鱼区分开来，并把孤独的诗人与她祖父和那个老人区分开来，这位诗人忍受她自己的宿命和她自己的必死性的寒冷海光。她的科学动力突然怀着苏格拉底之前希腊哲学的惊异跳回到它的根源去，而海水则以当面凝视她作为原初的解答：

> 如果你品尝，它首先会是苦的，
> 然后是咸的，然后便要烧你的舌了。
> 它就如我们想象中的知识那样：
> 暗、咸、清晰、动人、绝对自由，
> 从世界那又冷又硬的口中
> 拉出来，永远发端于那些晃荡的

乳房，流动和扭曲，又由于

我们的知识是历史的，于是流动，和涨起。

这种写作风格仍然看得出具有地理教科书简单陈述的特征。没有一个句子不拥有一种相似的澄清和无可质疑性。然而，鉴于最后这几个句子是诗歌，而不是地理，它们既具有一种梦的真实性又具有一种白天的真实性，既具幻觉性又具精确性。它们还具备所有抒情话语的必要条件，一种具有绝对说服力的内在节奏，与潮涨之水有着极深的亲密关系。这些句子具有某种深邃的真实语调，这语调一如弗洛斯特所说的，“先于词语而存在，居住在口中的洞穴里”，而它们所做的也正是诗歌在最本质上所做的；加强我们的那个相信生命本能之动力的倾向。它们帮助我们在自身最初的隐蔽处说话，在我们本质中最羞怯的、入世之前的那一部分中，“是的，我也知道一些。是的，正是这样，谢谢你把词语放在那上面使它多多少少变成官方的。”于是乎，舌头的管辖获得我们的投票支持，而在读了哪怕像伊丽莎白·毕晓普这样羞于吟游诗人式放肆的诗人的诗之后，我们便会感到安娜·斯怀沃的宣言（它开始时似乎有点儿言过其实）已然成真：

诗人变成天线，获取世界上所有的声音，一种表达

他自己的下意识和集体意义的媒介。

在以后的三个讲演中，我将探讨威·休·奥登、罗伯特·洛威尔和西尔维亚·普拉斯[1] 各自设法变成“天线”的方法。在结束本演讲之前，我想再提出两个“文本”供大家思考。第一个来自艾略特。44 年前，即 1942 年 10 月的战时伦敦，当艾略特正在写作《小吉丁》的时候，他给爱·马丁·布朗[2] 写了一封信：

① 威·休·奥登（1907—1973），美国诗人；罗·洛威尔（1917—1977），美国诗人；西·普拉斯（1923—1963），美国女诗人。

② 爱·马·布朗（1900—1980），英国戏剧导演兼演出人。

眼看着正在发生的事情，当你坐在写字桌前，你很难有信心认为花一个又一个早晨在词语和节奏中摆弄是一种合理的活动——尤其是你一点也不能肯定整件事会不会半途而废。而另一方面，外部或公共活动则更加是一种毒品，倒不如这种经常令人觉得毫无意义的孤独差事。

这是诗歌和总体的想象艺术的伟大悖论。面对历史性杀戮的残酷，它们实际上是毫无用处的。然而它们证明我们的独一性，它们开采并掏出埋藏在每个个体化生命基础上的自我的贵金属。在某种意义上，诗歌的功效等于零——从来没有一首诗阻止过一辆坦克。在另一种意义上，它是无限的。这就像在那沙中写字，在它面前原告和被告皆无话可说，并获得新生。

我指的是《约翰福音》第八章有关耶稣写字的记载，即我的第二个也是最后一个文本：

文士和法利赛人把一个通奸的妇人带到他面前；他们叫她站在当中，对他说，先生，这个妇人是捉奸在床的。

摩西在法律上吩咐我们，这种人应该用石头打死：但是你认为呢?

他们这样说，乃是想试探他，这样他们就可以拿到告他的把柄。但耶稣俯下身，用手指在地面上写字，仿佛没有听见他们。

他们还是不住地问他，他就站起来，对他们说，你们当中有谁是没有罪的，就先站出来拿石头打她。

他又俯下身，在地面上写字。

他们听了这句话，扪心自问是有罪的，于是一个接一个走出去，先是最年长的，终于最后一个也走了：留下耶稣一人，和那个站在当中的妇人。

当耶稣站了起来，看到只剩下那妇人，就对她说，指控你的人哪里去了？没有人定你的罪吗？

她说，没有，先生。于是耶稣对她说，我也不定你的罪；走吧，别再犯罪了。

这些人物素描就像诗歌，违反平常生活但不是从平常生活潜逃出去。诗歌就像写字一样，是专断和消磨时间的，真正意义上的消磨时间。它既不对那群原告讲话，也不对那个无助的被告讲话，“现在会出现一个解决办法”，它不提议说自己是有帮助的或有作用的。诗歌反而是在将要发生的事和我们希望发生的事之间的裂缝中注意到一个空间，其作用不是分神，而是纯粹的集中，是一个焦点，它把我们的注意力重新集中到我们自己身上。

诗歌就是这样获得管辖的力量的。在它最伟大的时刻它会像叶芝所说的那样企图在一种单独的思想中保住现实和公正。然而即使如此，它的作用在本质上也仍然不是恳求性或传递性的。诗歌与其说是一条小径不如说是一个门槛，让人不断接近又不断离开，在这个门槛上读者和作者各自以不同的方式体会同时被传唤和释放的经验。

黄灿然 译

进入文字的情感

对于谈论“当代文学中的革新”这个大题目我感到不安。尽管我自认为是在开拓新的场地，但是当我回顾以往的作为时，我发现那大多是在改造旧的场地。在此我打算回顾一些我进入那块场地所走过的路，考察一下威廉·华兹华斯所谓的“隐匿处”：

我力量的隐匿处
仿佛开敞；我走近时它们便关闭；
如今我多瞥几眼；老之将至，
也许再难得见。我们尚有时日，
我要尽文字之可能，赋予
我所感受以实质和生命；
我将珍藏往昔的灵魂，
为了将来的复活。

这些诗行所孕含的是我认为在我所写的一些诗中也包含的一种诗歌观点，这些诗使我有权在此对你们说：诗是占卜；诗是自我对自我的暴露，是文化的自我回归，诗作是具有连续性的因子，带有出土文物的气味和真确感，在那里被埋葬的陶瓷碎片具有不为被埋葬的城市

所湮没的重要性；诗是挖掘，为寻找不再是草木的化石的挖掘。

《挖掘》实际上就是我写的第一首我认为感情深入文字，或更准确地说，是感觉进入文字的诗作。它的节奏与音响依然使我快乐，虽然其中有两行具有持枪歹徒的作戏派头而非挖掘者的自顾自作风。我是 1964 年夏天写的这首诗，几乎是在我开始涉猎诗歌两年之后，正如帕特里克·卡瓦纳所说，一个人涉猎诗歌并且发现诗歌是他的生命。这是我第一次觉得我所做的不仅仅是文字排列：我感到我已掘进到现实生活中去了。那件事的事实与外表是真实的然而更重要的是，给它们命名所引起的兴奋给了我一种漫不经心和一种自信。我不在乎谁对它有什么看法：不知怎么，它以一种我将要密切注视的姿态与思想出现而使我感到惊讶：

冰冷的土豆霉烂的气味，潮湿泥炭的
喀喳劈啪，一把锹刃粗率地划过
活的根茎的切痕在我头脑中觉醒。
但我没有铁锹，无法学他们那样的人。

在我食指与拇指之间
夹着胖墩墩的钢笔。
我用它来挖掘。

如我所说的，十年前我写下了它；然而也许我该说我把它发掘了出来，因为我终于意识到甚至在那以前几年它就埋藏在我心里了。笔与锹的类比是题材的简单核心，那简直是一个近乎谚语式的常识的题材。这首诗所作的只不过是让智慧的幻芽脱落表皮，虽然这上下文的精彩之处在于写作的时候我并没有意识到我心中这谚语式的结构。我也没有意识到这首诗是几年后重又回到我脑中来的另一个挖掘比喻的表演。这是一首同样流行于上学路上的诗，尽管我们又是没有完全意识到我们所做的事情：

"你的土豆干不干?
它们可以挖了吗?"
"把你的锹插进去试一试"
脏脸麦克奎根说。

在这里挖掘变成了一个性比喻，一个初创的象征，如同把你的手伸入灌木丛中或掏鸟巢一样，这是多种多样以自然事物类比揭露和触摸阴部的一例。我现在相信《挖掘》这首诗对于我也有一种初创的力量：上面提过的自信产生于一个感觉，即我或许也能干写诗这一行，而且在经历过一次诗的激情与解脱之后我注定要一次又一次地寻求它。

我不想过分夸大《挖掘》的重要性。跟你一样，我知道它是一首诗的巨大粗制的掘土机。我不认为题材本身有什么特别的优点；但作为我们所谓"找到一个音调"的例子时它是有趣的。

找到了一个音调的意思是你可以把你自己的感情诉诸自己的语言，而且你的语言具有你对它们的感觉；我认为它甚至也可以不是一个比喻，因为一个诗的音调也许与诗人的自然音调有着极其密切的关系，这自然音调即他所听到的他正在写着的诗行中的理想发言者的声音。我想稍稍离题一些以便更充分地说明我的意图。

在小说《第一个循环》中，索尔仁尼琴把情节活动置于莫斯科郊外的一个监狱营他，那儿的居民都是被迫为斯大林设想的工程干活的技术高超的专家。这些工程当中最重要的是要发明一个用以窃听电话的机械装置。但是这个特殊的窃听装置的特别之处在于它不是简单地记录声音和通讯，而是辨识说话者嗓音的基本声音模式；用叙述的语言来说，它能发现"使每个人的嗓音变得独特的东西"，这样一来，无论他怎样伪装他的重音或改变他的语言，他嗓音的基本结构都会被捕捉到。这个想法就是一个声音犹如一个指纹，具有连续不断的和独一无二的记号，能像指纹一样被记录下来加以鉴定。

现在，文学教育的目的之一，正如我所体验过的，是把你的耳朵变成一个诗的窃听装置，那么，一首删去标题和日期的诗通过其措

辞、比喻以及节奏便能辨认出来。这种英国诗歌的秘密警察制度是建立在把风格当作一种记号的思想基础之上的。但我想提出的是诗人说话的音调的核心与诗歌音调的核心之间，他的原始音调与他所发现的风格之间具有某种联系。我认为对你的感觉自然而又合适的一种写作方法的发现有赖于恢复索尔仁尼琴的技术专家们试图束缚住的自发的敏感。这是你那特有的音乐必须与之协调的绝对音区。

那么你是如何发现它的呢？实际上，你是从其他人那里听到它的，你在另一位作家的声音里听到了什么，它流入你的耳朵，进入你头颅的共鸣腔，你整个的神经系统是如此愉悦以至于你的反应会是："啊，我希望是我说了那句话，以那样特别的方式。"这另一位作家实际上已对你说了一些重要的话，你本能地意识以这些话是你自身以及你的经验的各个方面的真实共鸣。而你作为作家所走的第一步就是有意识地或无意识地模仿那些注入你耳中的声音。

以这种方式影响我的一位作家是吉拉德·曼莱·霍普金斯。在学校里阅读霍普金斯作品的结果是渴望写作。当我在大学里头一回下笔时，所流出的便是所流进的，变化不定的头韵音乐，报到的声音和霍普金斯诗中典型的弹跳的辅音：

> 椋鸟在茅屋顶张望，燕子蓦然
> 直冲向泥巢，在家休憩的筏夫
> 起身走过挂满灰尘的干燥的蛛网，像笑声
> 萦绕在黑槛，草皮和柳枝搭就的木屋顶上……

好，无论如何，在回顾希尼作品中霍普金斯的东西时，我相信在霍普金斯诗歌音调中的重浊辅音与北爱尔兰方音的特异的地区特征之间是有联系的，这联系乍看起来并不明显，但细细想来却是足够真实的。

当然，我不能说我已经找到了一个音调，但我发现了一种游戏。我知道这东西不过是文字游戏，我甚至没有勇气在下面署上我的名字。

我正在获得我对专业用词的第一感觉，由于这样或那样的原因，作为历史与神秘的载体的语言开始吸引我。也许它很早就开始了。我母亲以前曾背诵词缀表和带有英文意义和脚韵的拉丁词根表，我仍能轻松地回忆起它们，并能把它们当作配词的音乐来享受。这一事实意味着它们曾用一种有朝一日可能在上面进行建筑的语言核心来为我的听觉奠定基础。

这种奠基是无意识的，但诗歌也牵涉到有意识地以语言为中心。这要通过阅读诗作本身来获得，而且要求默记诗段、甚至用词，例如济慈《女妖》中的一段：

> 而此刻他的小船
> 用铜制的船头摩擦着岸边的青岩……
> 或华兹华斯的
> 脚蹬铁鞋，
> 我们嘶嘶地滑过磨光的冰面……
> 或丁尼生的
> 那标识地下死者姓名的石碑上
> 紧紧盘绕的老紫杉呵，
> 你的藤蔓网络若无梦的头颅，
> 你的根须包裹着僵冷的白骨。

这些是我在学校的最后几年中收集起来的所谓的试金石，此处的语言让人听起来要起鸡皮疙瘩。在大学的头几个星期里我有幸遇见约翰·韦伯斯特大发雷霆——“假如我能倒着活回去/我要在他们的肠子上刻花边”——后来遇上了盎格鲁－萨克逊诗歌的尖顶石塔并且学习掌握了英国语言本身丰富的层次。唯有语言货真价实。我甚至写下了这些“写给自己的诗行”：

> 在诗歌中我希望你
> 避免欢快的陈腔滥调。

给我们以肌肉强健，
紧绷着歌的皮带的诗篇，
无须强迫，无须暴力，
于无声处爆炸的诗篇。
它的乐音雄壮、清晰而优美
好像铁锯在干木中鸣唱。
你应该尝试具体的表达，
一半猜详，一半表露。

啊，好了。在这背后有麦克利什和魏尔伦的《诗艺》，艾略特的"客观对应物"（一知半解的），还有几篇（我自己或别人写的）关于"具体实现"的评论文章。在大学里我疏远了一切，我大声朗读诗歌并为文学杂志撰写了约半打文章。但在我内心什么也没有发生。没有经验。没有领悟。所有的技艺——没有多少——没有技巧。

我认为技巧不同于技艺。技艺是你能从其它诗歌中学到的东西。技艺是制作的手艺。它在《新政治家志》杂志上赢得了竞争。它可以不顾情感与自我而展开。它知道如何保持一个利索的语言竞技表演；它能满足于作为纯粹的音调，但不是像"找到音调"中那样的音调。学习技艺即学会在诗的井中转动绞车。通常在初学时你只把桶降到井深的一半，绞上来一桶空气。你在模仿真实的东西直到有一天绞链出乎意料地拉紧了，你浸入了那将不断引诱你返回的井水中。你将会在你自己的水池里碰得体无完肤。你的土豆将"可以挖掘"了。

在这点上，谈论技巧比谈论技艺就变得更为合适。技巧，如我所定义的，不仅关系到诗人处理文字的方式，他对音步、节奏和语言结构的安排，而且关系到他对生活态度的定义，他自身现实的定义。它也关系到对走出他通常的认识界限并冲击无法言喻的事物的方法的发现：介于记忆和经验中的情感根源与在艺术作品中表达这些的形式手法之间的一种能动的警觉。技巧把你的感知音调和思想的基本模式的水印传入你诗行的笔触与质地；这是脑力与体力把经验的意义纳入形式的辖区之内的整个创造性的努力。用叶芝的话来说，技巧就是能把

"坐下来用早餐的一连串的偶然事件"变成"一个思想，某种有意图的、完美之物"的东西。

一位诗人拥有真正的技巧和摇摆不定的技艺，这确实是可能的——我认为阿伦·刘易斯和帕特里克·卡瓦纳都是如此——但更经常的是一种技艺确定而技巧失败的情况。如果有人问我有哪个人表现出纯粹的技巧，那我会说是一个卜水者。你无法学习洒水与探水的技艺——这是与隐藏的和真实的存在保持接触的天赋，一种介乎于潜在的能源与要求它流动和释放出来的社会之间的天赋。如果我能被允许摘录一段话，我要请你们注意菲利蒲·锡德尼爵士在他的《诗辨》中所提出的苛责："在罗马人中诗人被称作瓦提斯，也就是占卜者……"我很高兴地说我又是无意识地亲身遇到了这种巧合，这有赖于梦游者的探索与屈服的经历，这种经历也许是这首诗的读者所错过的一个巨大的诗的快乐。

写这首诗只是要降低兴奋和给一种经验命名，而同时又以语言本身给这兴奋和经验以一个小小的"永恒运动"。我在此引用它不是为了它本身的技巧，而是为了其中包含的技巧的意象。在与隐藏的东西相接触的功能方面和把感知或唤醒的东西显现出来的能力方面，卜水者与诗人彼此相似。

卜水者

从绿树篱上砍下一根分叉榛枝
他紧紧地握着那 V 型的双臂：
在岩地环绕巡行，搜寻着地下的
水脉，紧张，但由于职业的修养
而并不忙乱。水脉蓦地像棘刺般出现。
探棒猛然明显地抽动，
泉水突然通过一根绿色榛枝
广播着它那秘密的源头。

旁观者常常要求试一试。

他一言不发地把探棒送给他们。
探棒在他们手中僵死不动直到
他冷漠地扼着期待的手腕。榛枝跳动了。

我年青时视为事实的东西在记忆中变成了奇迹。当我看到这东西时我很高兴，因为它以动词“跳动”告终。这是神秘的核心；同样也很高兴“跳动”与“言语”谐韵，把瓦提斯的两种作用归结为一种声音。

我认为技巧就是让大脑围绕一个字、一个意象或一个记忆的最初激动逐渐清晰显现的手段，这清晰显现不一定在于辩论或解释，而在于它本身和谐的自我繁殖的潜能。萌芽的兴奋需要条件，在特定条件下，用霍普金斯的话来说，它“自我繁殖，我行我素高喊我的所做所为便是我，我为此而来。”技巧保证第一道光束便获得其真正的光彩。我不仅仅是说巧妙地选择词语以给主题敷加血肉——那也是个问题，但不那么重大。一首诗能经受风格缺陷，但却无法使一个死胎存活。关键行动是先于语言的：能够容许以一种模糊或不完善的方式感知到的第一警觉或诱惑作为一种思想或主题或短语去扩展与接近。弗罗斯特这样解释：“一首诗开始是喉咙里的一口痰，是一种思乡情绪，一种相思病。它发现了思想，思想发现了语言。”就我而言，技巧与“喉咙里的痰”发现“思想”的活动的关系比与“思想”发现“语言”的关系要更重要更敏感。第一个领悟关系到占卜的、预言的、天启的作用，而后者是有关制作、工艺方面的作用。说诗是“语言的新发明”，如奥登所说到的，就是要给自己留一两手。

在传统中，神谕用谜语说话，用伪装的形式道出其真义，巧妙地提供它对事物的洞察。在诗歌的实践中，存在着相应的伪装情况，一个变化不定的、变色龙的时刻，这时“喉咙里的痰”在新的思想因素中获取保护色。就这个过程而论，英国诗歌经典中记录最完好的事件之一，是一首尽管有缺陷但却留存下来的诗。实际上，这种缺陷为它赢得了特别的声誉。

在那高山的最高峰顶，
寒冬的暴风常常像挥舞的
大镰刀，劈透重云
扫向一个又一个山谷；
山道旁不足五码之处，
在左边你瞥见这丛荆棘；
再往左，三码远的地方，
你看见一个小小的泥潭
常年不干；
我把它横直度量：
它有三呎长两呎宽。

最后两行也许比《抒情歌谣集》中的其它任何诗行都更具有讽刺意味，然而华兹华斯坚持认为“它们应该是令人喜爱的”。那是在1815年，在完成这首诗17年以后；但是又过15年之后，他把这两行诗改成了“虽然面积狭小，且暴露/在焦渴的太阳和灼热的空气下”。这不是一种而是多种意义上的技艺了。

对于这场讨论来说，华兹华斯对这首诗始源的解释远比对这首诗的修改重要。他在1843年的一封信中写道：“《荆棘》出自我在一个暴风雨的日子对宽拓克山区山脉上一丛荆棘的观察，在宁静晴朗的天气里我常常从这丛荆棘旁经过即没有注意到它。我自语说：‘难道我就不能做某种发明使这荆棘成为永恒的给人印象深刻的物体，就像暴风雨此刻给我的眼睛造成的印象一样吗？’于是我开始写这道诗，我飞快地写完了它。”换句话说，暴风雨是大自然让荆棘得以显现的技巧，它在华兹华斯心中唤醒了他在《序曲》的开头所描绘的酝酿与升华的状态……他所做的使那一时刻的“一连串偶然事件”变为“某种有意图的完美之物”的事就是去寻找，再用叶芝的话说，是寻找一个面具。正如我们所理解的。这首诗是一个歌谣，其中的发言者是个喋喋不休、迷信的人，一个远洋船长，按华兹华斯的说法，他把荆棘与谋杀和痛苦联系起来。因为华兹华斯本能地认识到，他对树木的理解根

本上是迷信的：它是他自身感受力中一种对自然界作出的反应，把现象理解为符号、需求神化的事件的魔术手法的延伸和幸存。为了使这理解戏剧化，为了把他意识中苏醒的欲望变为一种对完成了的东西的满足，他需要他的“客观对应物”，我想这就是他们在圣·路易斯称之为面具的东西。为了使荆棘成为“永恒的给人印象深刻的物体”，来自他的意识和无意识的各个不同部分的意象与思想被近似磁石的力量吸引了。这荆棘以新的在风中摇摆的姿态出现，已变成了一个力场。

在这力场中引入了对民谣中被称作“残酷的母亲”的回忆，她杀死了自己的婴儿。

她背靠在一丛荆棘上，
四周是一片孤寂，哦；
她的婴孩在那里降生，
在那绿树林边际，哦。

这是在爱尔兰流传的一个现存的版本。许多民谣也充满了这样的结局，作为被埋葬者的生死象征物的野蔷薇、玫瑰和荆棘等从坟墓里长出。因此在华兹华斯的想象中，这荆棘变成了一个悲壮死亡的象征；用语言来表达这一点，那么这种民谣形式的出现便是很自然的了；他戴上了讲故事人的合理地让人轻信的传统面具，进入并表现一种程式。这首诗本身是一个迅疾而奇特的袭击，在其中华兹华斯发现了一种把“喉咙里的痰”变为“思想”的方法，发现了一组把他的原始幻象的兴奋放大为“一阵荡涤着/自己的创造的过剩精力”的意象韵律和声音……

我之所以花这么多时间谈《荆棘》，是因为它是进入文字的情感的典范，其方式与我自身经验中的许多东西相似；尽管我必须说要把进入文字的情感与变为情感的文字区别开来是很困难的，只有在像这样的作者死后的情况下这种区别方才显现。而且，人们普遍承认对自己的方法有过多的自我意识对于作家来说可能是危险的：过分确定地给它们命名，可能会导致把它们限制在命名范围内的结果。一首诗总

包含着一些偶然的因素，它们可能在以后被做为查证的题材；但在进行对你自己的查证时总存在着一种危险：你可能开始相信你自身中的验尸官而不相信你身上那个能胜任这一偶然事件的人。罗伯特·格雷弗斯在《文字的舞蹈》中用愉快的笔调这样写道：

> 要使它们活动起来，你应当从闪电开始，
> 而不要预报节奏：一旦闪电贯穿
> 舞蹈，就全然依赖偶然
> 或所谓偶然的辉煌闪现。
> 容许它们自己的传统步法与身姿，
> 看它们一遍又一遍舞蹈，
> 直到只剩下闪电袭扰——
> 朴素的舞蹈和朴素的主题。

我们现在讨论的是一种把闪电变为“在云与云之间或云与地面之间电的可见释放”而非它袭扰辉煌的自身的观察方法。一首诗的肇端几乎总是与一种晴空霹雳般的因素有关。

当我给我的第二本诗集取名为《通向黑暗之门》时，我的用意是用姿势表达这种诗歌观念，把它作为进入被埋葬的情感生活的起点，或作为出门去寻求这种生活的起点。文字本身就是门；两面门神在一定程度上是它们的神，它一边回顾根源的分支和联系，一边前瞻观念和意义的净化。正如华兹华斯在荆棘中感觉到一种对解脱的隐秘要求，《通向黑暗之门》中也有许多诗作发自几乎不可名状的力量，对我来说这力量盘旋在某些语言和风景之上。比如像《水中女仙》这首诗。

首先吸引我的是文字之声的黑暗池塘：如果我们的听觉想像谐调得足以测量一个元音，以统一最为原始的和文明的联系，那么“水中女仙”这个词本身就足以构成一首诗。Unda——即海浪，Undine 即水中女仙——Undine 这声音的重复，在其节奏中含有落潮与涨潮、水与女人、海浪与潮水、满溢与枯竭等意蕴。但它是一个古老的两面词，

我曾偶然在一本字典上发现了一个更加确切的定义：undine 是一种水中精灵，在变成人之前她必须与人结婚并跟他生下一个孩子。带着这个意思，喉咙里的痰，或毋宁说是耳朵里的重击声，undine 变成了一种思想，一个唤起其它意象的力场。这个意象被集中为一个对这个神话更有意识的理解，把它理解为性冲突的具有解放性的、人性化效果。水中女仙是个冷漠的小女子，她通过肉体之爱的经验获得了字典上所谓的一个灵魂。因此这首诗从那个网络中表白自己——比《荆棘》更加简短，具有较少的过剩精力，但我希望它依然从我的语无伦次中逃避到水中女仙的音调中去。

他砍掉荆棘，铲除灰色的淤泥，
给我自己的渠道清理通途，
我褪掉污秽，向他飞奔而去。

他停下脚步，看我终于裸露，
明澈地奔流，似乎漫不经心。
于是他与我同走。我回旋，我跳荡，

在河流近旁沟渠纵横的地方，
直到他在我的腹侧深掘一锹
把我揽向怀中。我心怀感激地

吞没他的掘沟，为了爱情把自身
弥散在他的根茎里，攀着他铜色的谷粒——
可是一旦他知道我的欢迎，只有我

能够给他以微妙的补益和映象。
他无微不至地摸索我，每一段肢体
都丧失了冰冷的自由。人呵，对他温情脉脉。

有一次我在一所女修道院学校朗读它，我说它是一个关于农业的神话，说的是当溪流变为灌溉渠时，当水与种子发生关系时，任性的水就被驯服和人性化了。也许这个解释与其它解释一样好。我喜欢让诗的可意释的引伸尽可能地变化不定，而同时我也喜欢其因素尽可能地固定不变。文字也同样能给你那两面的途径。它们微笑地迎立在观众阅读它们的途中，同时回首向诗人使用它们的方向眨眼。

当然在这背后有一整套象征主义的理论。从兰波的把元音当作颜色、把诗当作声音的点金术的观念到叶芝的把艺术作品当作“专横的意象”的观念。我觉得意象主义的风格教条与象征主义的审美原则同样具有吸引力：表现一种意象，“一种在某个瞬间的理智与情感的混合体”。我认为要讲授一个以艾略特和叶芝为重点的传统的英国文学课程，这一切都是不可避免的。

然而，在实践中，你仍通过你自己的经验继续你认为成功的诗。你照你自己的想法生存下来，并不借助理论的确定而借助于对某些完满的时刻的信任，而你直觉地知道它们是扩展的时刻。你通过上一首诗的造访而得到证实，又受到下一首诗的躲避的威胁，最美妙的时刻是当你的头脑仿佛要爆炸，词句和意象冲出它们自己的和谐进入了漩涡的时候。有一次我曾遇到过这种时刻，那是在就寝时，“我们没有草原”这行诗飘进了我的头脑，散落成许多构成《沼泽地》一诗，即《通向黑暗之门》中最后一首诗的意象。

我曾朦胧地希望写一首关于沼泽地的诗，主要是因为它是一片对我有着奇特的慰藉作用的风景，对它的联想可以追溯到我早期的童年时代。我还在小学读书的时候，人们从附近的沼泽里找到一具麋鹿的骨架，我的几个邻居设法把它的角枝横斜的照片登在报纸上。因此我开始把沼泽看作是这片风景的记忆，或是牢记发生在其中和降临到它头上的一切的风景。事实上，如果你到都柏林国家博物馆去看看，你就会明白爱尔兰最珍贵的物质遗产很大一部分是“在沼泽中发现的”。而且，因为记忆是为我提供诗的最初胎动的机缘，所以我有一种试探性的尚未实现的需要，就是要在记忆与沼泽地，以及——由于缺少更恰当的词——我们的民族意识之间制造一种和谐。在“我们没有草原

……”之后，记忆全然放任了自己——但我们有沼泽。

当时我正在贝尔法斯特的女王大学教授现代文学，我阅读了在美国意识中作为重要神话的边疆及西部作品，因此我提出了——或毋宁说是确定了——沼泽，把它作为相应的爱尔兰神话。次日清晨，经过一夜的兴奋不眠，我很快把它写了下来：

我们没有草原
在黄昏时切割一轮大太阳——
目光处处对
入侵的地平线退让，
总是被迫入一个水池的
独眼。我们没有遮拦的乡土
是在旭日和夕阳之间
不断硬结的沼泽。

他们从泥炭中
掘出爱尔兰大角鹿的
骨架，立起来
像一只盛满空气的巨大竹筐。

一百多年前
沉入泥下的黄油
挖出来依然又咸又白。
这块土地自身便是块黑色黄油

在人们脚下消融，敞开，
亿万年来
错过着它最终的定义。
他们永远不会在此挖煤，

只有浸在水中的巨松
树杆，柔软得像纸浆。
我们的拓荒者不断地
向里向下冲击，

他们每掀起一层
上面都好像以前曾有人住过。
沼泽眼也许是大西洋的渗漏处。
那潮湿的中心深不见底。

同样，一如《挖掘》中的情形，这里萌生的冲动也是无意识。我相信产生这首关于记忆的诗的是潜藏在记忆最底层的东西，是在写成它仅几个月之后我将之与此诗相联系的东西，即年长的人们对我们走进沼泽而发出的警告。他们担心我们在古老的作业中会掉进泥潭，所以他们就说（我们也相信了他们）沼泽眼深不见底。其实他们——或者说我——几乎不知道我会把它偷来放在一本书的最后一行。

在那本书里还有一首写于1966年的题为《清教徒安魂曲》的诗，当时爱尔兰的大部分诗人都在为庆祝1916年起义50周年而加紧工作。作为典型，我想我回溯得更远。1916年是1798年播下的种子的收获……这首诗的开头与结尾都用了一个复活的意象，这个意象是以起义者被埋葬在公墓后不久，这些坟墓开始萌发出大麦的幼苗这个事实为基础的。从那时起，诗的问题就从简单的获取令人满意的语言图像变为探寻适于我们境遇的意象和象征了。“美怎能带着这愤怒祷告呢?”我的回答是：“通过提供合适的逆境的象征。”

那些象征有的是我从一本书中找来的，是《沼泽人》。主要是关于在朱特兰沼泽中发现的 男人或女人的保存完好的尸体——裸体的，窒息而死的，或被割断了喉咙的，从铁器时代早期起就被埋在泥炭下面。作者P. U. 格劳伯令人信服地论述说，他们是祭祀母神的牺牲品，母神是大地之神，每年冬天需要新的新郎与之在“圣地”，即沼泽地，同床共眠，这样才能保证春天里土地的更新与肥沃。这就不仅

仅是一个古老的野蛮的祭仪，而是一个原型。这些难忘的牺牲者的照片与过去与现在爱尔兰宗教和政治斗争的漫长祭仪中的暴行的照片在我脑海中混在一起。当我写下此诗时，我有一种全新的感受：恐惧。这首诗叫作《托伦人》。

终有一天我要到阿尔胡斯
去看他那被泥炭染褐的头颅，
他那像柔软豆荚的眼皮，
他那尖尖的皮帽

在附近平坦的乡间
他们在那里把它掘出，
他最后一餐冬麦粥
在他肚里结块，

全身赤裸，除了
那帽子、绞索和腰带
我将久久地伫立。
那女神的新郎，

她把她的项圈紧箍在他身上
然后敞开她的沼泽，
那黑暗的汁水把他
腌制成圣徒的遗体……

……　……
……　……

我的机遇感和近乎敬畏之情——如我发誓要去向托伦人祈祷并在她那安放在陈列柜里的头颅旁侍立——比我在当时所意识到的有着更

久远的来源。

我在开始时曾提到我把诗看做占卜和文化向其自身回复的观点。本世纪在爱尔兰它使叶芝和其他许多人卷入了通过使现在与过去发生有意义的联系来定义并解说现在的尝试，我认为那种努力在我们目前的环境中亟待更新。但在此我们迷了路，离开技巧王国而进入了传统王国。做诗是一回事，铸造一个种族的尚未诞生的良心，如史蒂芬·狄达拉斯所说的，又是另一回事；它把骇人的压力与责任放到任何敢于冒险充当诗人者的头上。

傅浩　王娟　译

翻译的影响

这里，先由切斯瓦夫·米沃什（Czeslaw Milosz）的一首诗入手，该诗是由作者本人和罗伯特·品斯基（Robert Pinsky）共同翻译的，几年前品斯基在他伯克利的家中给我读过：

咒　语

人类的理智美丽而无敌。
任何栅栏，铁丝网，捣成纸浆的书，
任何放逐的判决都不能压倒它。
它在语言中建立普遍的理想，
引导我们的手用大写字母写下
真理和正义，用小写字母写谎言和压迫。
它像应有的那样置于万物之上，
它是绝望的敌人和希望的朋友。
它不分犹太人和希腊人，不分奴隶和主人，
它把世界交给我们来管理。
它从扭曲、污秽、嘈杂的词语中
拯救出朴素而清晰的短语。

它诉说太阳下面新鲜的万物，
张开过去凝结的拳头。
美丽而年轻的是哲学
和为美服务的诗歌。
近到昨天自然才庆祝她们的诞生，
这消息由独角兽和回声带往群山。
它们的友谊无比荣耀，它们的时间没有尽头。
它们的敌人已经把自己交给毁灭。

在那个除了我们空无一人的下午，在楼上寂静的书房中，这些句子最初给我的感觉简直是惊心动魄。在两个人中间大声读诗总有一种轻微的共谋意味，一种秘密行军中开小差的感觉，也许还会有一种冒险的感觉，因为另一方可能会觉得整个事情有点儿索然无味。而且，在这种情况下，我的共谋感更为强烈，因为我们欣赏的诗是一个旧体制所禁忌的，而我的曾师从伊伏．温特斯（Yvor Winters）的主人没有像我那样受到过这个体制的有效辖制。例如，这首诗中充满了抽象，对于诗歌启蒙知识包括"意象主义者的若干禁止事项"在内的我们这一代人来说，这些满不在乎的抽象名词和概念充了气的形容词全都应该是没有讨论余地的。"荣耀"、"美丽"、"普遍"、"放逐"、"绝望"、"嘈杂"、"毁灭"——通常一个人会对这些词汇的迟钝怀有异议，它对于独特性的期待是无关紧要的。惯常的假定也会被这些句子镇静的说教所触动。一切都没有被戏剧化；诗中的言说者似乎不可辩驳地具有诗人自己的声音；而且，在他开始说话之前他似乎确实了解他要说的一切，而这首诗要传达的确实是长久以来我们认为不应是诗所应承担的东西：讯息。它用银子一样的言辞申明我们认为对于诗已属过去的真理，在形式的要塞外面，它确立了永远不允许直接、不变形地穿过抒情诗针眼的一切。现在它出现在一首现代诗中——宏大，充满说教的断言，被群山中一只独角兽和回声隐喻式的飞行所放大，最终被末行踌躇的反语所强化。

是什么正在上演？关键的一点当然是《咒语》这个题目。这是一

种魔力，表明要引发某种预期的事态，而不是宣称这种事态的真正存在——因为没有任何人比作者更了解人类理智能多么长久多么顽强地战胜它的敌人。所以，给这首诗赋予了最终力量的是，我们在它宣称的信任后面所认识到的重大损失。既然真正的主题是丧失，那么，重要的是谁写作了这首诗？是否节奏、措辞和语调有效地搭配在一起仍然不够？

然而，那种结合很大程度上受到切·米沃什的文本由之所出的语境对我们意识的影响。很有价值的是，这首诗的作者抵抗过纳粹对波兰的占领，战后又脱离了那个人民共和国，并用一生的流亡和自我反省为此原则付出了痛苦的代价。事实上，此诗是在正确而充满伤害的一生中自然积累出的一个意外礼物，它之所以能博得英语读者的赞赏，部分原因就是这种文学之外的考虑。它是另一类诗人，尤其是苏联和华沙条约国家诗人的典型作品，他们的诗歌不仅证明了诗人拒绝丧失掉他的文化记忆，而且也由此验证了诗歌自身作为必须的人类行为的持续效力。

最近几十年来的翻译工作，不仅向我们介绍了新的文学传统，而且也将新的文学经验与一部记录勇气和牺牲，并博得我们衷心赞赏的现代殉教史联系了起来。所以，怀着很微妙的下贱的被抛弃感，英语诗人被迫改变他们对东方的看法，鼓足勇气勉强承认伟大的焦点正逐渐飘离他们的语言。这并非暗示诗人和读者对叶芝、弗罗斯特、庞德、艾略特、奥登和其他诗人已经不敏感了，作为诗歌中的意外，这些诗人的成就和他们的地理学分布已经改变了语言的轮廓。这一切在我们的文学记忆中留下了不可否认的形式。然而，来自远方的幽灵已开始在天堂的背景中移动。例如，我们已经意识到本世纪初和二、三十年代俄罗斯诗歌的热情精神。通过翻译我们是否能真正了解他们作品的激动人心的壮丽，不是我希望在此讨论的问题；似乎不言而喻的是，非俄语读者经由翻译所经验到的一切，与母语读者有着合乎逻辑的根本不同，因为在人的天性中，语音和感觉密切相关。我指的是，我们对现代俄语诗歌的命运和范围的感觉，无疑已形成一个试验台，后来的作品将不得不在上面接受检验。今天，我们不是很流行用茨维

塔耶娃、阿赫玛托娃、曼杰施塔姆、帕斯捷尔纳克这些名字当做论文和诗的主题、题词或者确证的典故吗？这些名字和许多其他名字——古米廖夫、叶赛宁、马雅可夫斯基——已变成了英雄的名字。他们是履行职责的人，不仅仅是写下诗行，而且是站在考验勇气的地方，写作就是坚持你的立场并承担可能的后果。对于这些诗人，写作的基调是陈述语气，为此他们对那些安于受约束的中性语气的诗人构成了挑战，这种语气已变成了人们在杂志和新书中通常读到的大多数诗歌的特征，尤其是在美国。

对于这些英雄来说，他们具体品行的复合形象比其纸上的工作更有影响力。这种与现实一致的形象，是以经受危险时代的考验为特色的。需要的不是任何伟大的对抗或屈服的公众行为，而是一种自我审查，是对协定的贯彻，在坏的意义上说，是一个种族良知的泯灭。他们对此压力的抵抗在出发点上或许并非是政治的，那只是他们离经叛道的艺术行为的某种当然的副产品，某种涟漪效应。正是这种少数派后卫的拒绝，揭露了多数派堕落的下贱，后者为了安全感逃入合乎党的政策要求的自欺。正是这些诗人的揭露使那些人蒙受危害：人们永远不愿意有人提醒他们道德上的怯懦。

在西方职业化的文学环境中，诗人易受自我轻视和怀疑论的影响。例如，美国诗人意识到，获得名誉和书籍发行的机制，无论它是抬举自己还是忽视自己，都是对诗歌的道德和伦理力量的漠视。一种基金资助的时尚和流派构成的多元论，一种高度放大的赞美的语言变成了宣传和营销的语言——从最有天赋的讽刺家、花花公子和自反的天才中产生的这一切，也产生了对别种情况的潜意识，以及一种对他们所受蔑视的焦虑。

总而言之，西方诗人并不以单纯的心态看待他们处于压迫下的同行，这有时成了他们微妙的变态心理的一幅漫画。西方诗人不认为那种专制状况会因它产生着英雄式的艺术家和作为最后防线的艺术而有所缓和。在任何方面他们都不羡慕这些艺术家的艰难命运，而是极为欣赏在极端情况下变得明显的对艺术本身的信念。他们十分崇敬当生命上升到顶点时，叶芝所想象过的纯然的审美状态，“昏迷；天堂在

大脑中燃烧：悲剧达到极限”。

当代英语写作大部分已偏离其古老母语的在家状态以及它迄今为止的世界范围的诗歌传统。当一个天才的年轻英国诗人假借一位不知姓名的东欧诗人的声音，出版了一部作品——它当然是以翻译的面目出现的——时，我对此深信不疑。《凯特琳娜·布拉克》（1985）的作者克里斯托弗·里德（Christopher Reid）在此书问世之前一直是“火星”派成员，该流派因克雷格·雷纳（Craig Raine）的《一个火星人寄明信片回家》一诗而得名。里德是该流派的名家，他们的写作模式涉及陌生化，即一个事物总是被当成另一事物的形象处理；我相信里德对这种专有风格的逃离，必须通过某种他不能以自己的声音来自然达到的诗的噪音。

我想起斯蒂芬·戴达鲁斯（Stephen Dedalus）曾神秘地声称，通往塔拉（Tala）的捷径经由好莱海德（Holyhead），意指离开爱尔兰从外部调查这个国家，是通往爱尔兰经验核心的最可靠途径。我们今天难道不会类似地承认，通往维特比（Whitby，凯德门唱出最早的盎格鲁-撒克逊诗歌的修道院）的捷径是取道华沙和布拉格？更直接地说，当代英国诗歌已经逐渐意识到在这些形容词所有的字面和引申义中英国经验的保守和离心性质。英国的岛屿状态，远离欧洲中心的地位，自1066年以来无战败和入侵记录的历史，这些值得羡慕（只要与英国有关的）的正常状态确保了在英国精神中，一种可能的和谐将在本国的现实和想象的现实之间存在。但是克里斯托弗·里德的著作代表了一种瞬间的怀疑；它也象征了一种英国本土的现代主义，虽然它是被推迟的许诺，并且显然没有完全实现。

这一切曾隐隐出现在早期奥登风格上的强度和错位的地缘政治的幻境中，还有艾德温·穆尔（Edwin Mair）那幻觉的、低瓦特的诗歌中。穆尔战后的两卷诗歌，1949年的《迷宫》和1956年的《一只脚踏入伊甸园》，与当时在诗歌前沿进行的一切均无相象之处。这些书没有显示出任何乔治·巴克（George Barker）和迪兰·托马斯（Thomas Dylan）的新浪漫修辞的影响，也见不到燕卜逊/奥登一派的紧凑的构词法的痕迹。恰巧是运动派诗人拉金、戴夫、恩赖特等燕卜逊/奥登一路的

后继者，为最后20年间发生的大多数事物指出了道路。仍然可以认为存在着一种遗憾，艾德温·穆尔，这位20年代翻译了卡夫卡，亲证了共产主义者在战后占领捷克斯洛伐克的诗人，这位来自大不列颠岛，以末世学梦游症语调谈论战后欧洲的历史时刻的诗人，未能更好地将保守的/本土的/英国想象力纳入与现实更具创伤意味的接触，如果不是这样，《凯特琳娜·布拉克》就会成为这种现实令人留恋的文学化的事后想象。例如穆尔诗集《迷宫》中的《审讯》一诗：

我们本可穿过道路却犹豫不决，
就在那时来了巡逻队；
领头的认真而专注，
那些士兵粗暴而冷漠。
我们站在一旁，等待
审问开始。他说我们
都必须马上证明，自己是什么人，
从哪来，有什么目的，
效劳或出卖哪一个国家或阵营。
问题一个接一个。
我们整日站着回答
观察着路对面的栅栏外
漫不经心的情侣成双走过，
手牵着手，向另一个星球上走去，
近得可以向他们高喊。在这里
我们不能选择回答还是行动，
虽然漫不经心的情侣们仍在游逛
而迟钝的战场就在近处。
我们正处于边缘，
几乎快忍受不住了，
而审讯仍在继续。

此处有某种东西十分不同，尽管存在若干明显的奥登的回声。《审讯》提前20年预言了60年代后期A·阿尔瓦雷兹（A·Alvarez）开始编辑他有影响的企鹅版现代欧洲诗丛时会听到的一种音调，这种音调尽管有先见之明，但无法与它所熟悉的任何乐观主义共存。

所以说，穆尔的诗是“欧洲式的”——但其方式与罗伯特·洛厄尔《摹仿集》的那种“欧洲式”十分不同。那些十几年后出现的译作，仍然对其文化和历史的自制深信不疑。洛厄尔版的希腊、拉丁、意大利、法国、德国和俄国的诗歌经典，充当了连接一个未受破坏的过去的桥梁。战争年代的破坏没有使洛厄尔及其在英国屋檐下生活的同代人丧失现代主义者的伟大进取心。庞德、艾略特和乔伊斯可能一直认为自己是破坏者，但从后来的观点来看，他们最终成了保守主义者，始终保持着向经典欧洲文学遗产开放的态度。在为一个世界的终结做准备时，他们无限期地延长了它的预期寿命。

所以，如果洛厄尔、兰道·贾雷尔（Randall Jarrell）、基思·道格拉斯（Keith Douglas）、路易斯·麦克尼斯（Louis Macneice）、路易斯·辛普森（Louis Simpson）、迪兰·托马斯和艾略特都在不同时刻和不同范围内，在他们的诗中分别记录了战争的恐怖和残暴，那么，这是因为他们是以一个完整的历史神经做到的。战争在他们的人性中造成的空洞可能与炸弹在城市中造成的破坏一样巨大，但是他们在其中工作的诗歌传统却缓冲了这种冲击。它就像一种文化的防空掩蔽物，由艾略特关于传统本身的思想所加固。如果我援引《小吉丁》中的著名片段来演示诗歌遗产之美是如何有效地抵抗战争经验的实际野蛮的，我希望自己不会被认为是举止粗鲁或者是忘恩负义。在模仿但丁的黎明巡逻片断中，希特勒的纳粹德国空军能够像黑鸽子一样在地平线下被打发回家，空袭后解除警报的讯号能够使早晨的天空重新变得澄明，它曾从东方高山上的露水漂向埃尔辛诺雷（Elsinore）城垛。

在《小吉丁》中，当艾略特的角色从我们熟悉的大空袭的新闻影片中徘徊穿过时，他证明——至少，足以据此想象——一个超历史的现实注定仍在继续，而产生这样一份可短暂保持的信念是诗歌的一次胜利。但是穆尔的《审讯》中的角色似乎是我们更真实的样本，即在

一个危险的庆典中昏晕而无能——艾略特称当代历史为巨大的暴力和无益的全景照片。尽管穆尔的诗歌远没有艾略特那么权威和不容辩驳，在里面却有着可以清晰听见的音调，它既是对它从中产生的欧洲文明的一曲挽歌，又是这文明的遗作。我们这些生活在英国的人知道这种音调对于我们将要继承的世界有多么适合，而我们目前由消费自由及阴森可怖的核防御构成的历史，似乎比在所有这些欺骗的栅栏外饱经考验的悲惨生活更不可信。那就是为什么从世界那端的翻译诗中传来的声音如此可信、凄凉而充满复活的可能——尽管有着占领、大屠杀、集中营和极权主义全部机器的干扰，它们还是被专注地定下了音调。

那么，我愿意假设，本世纪的英语诗歌中有一条未走的路存在，一条曾由青年奥登和中年穆尔尝试过的道路。而且对我们来说，因为我们没有经历过这样的想象所描述的与我们的时代生活相称的悲剧生活，我们在本土诗歌中完成信仰的行为能力已经被暗中损害。因而，我们对翻译更加敏感，它们像信息一样，沿着我们没有选择的道路而来——很幸运，那条道路并不对我们开放。当我们通过翻译阅读俄国和东欧诗人的作品时，“我们已处于边缘……而审讯仍在继续。”

马永波 译

诗歌的纠正

诗歌教授、诗歌辩士以及诗歌作者，从菲力浦·西德尼爵士（Sir Philip Sidney）到华莱士·史蒂文斯（Wallace Stevens），所有的人迟早都会受到诱引，要说明作为一种艺术形式的诗歌的存在，与我们作为社会公民的存在之间，其关系到底怎样。它“在场的功用”到底如何。在这种捍卫与辩护背后，在若干阶段里，竖立着柏拉图的观念。他曾非难过诗歌在古希腊城邦内自称的任何特权与功用。不过，在柏拉图理想图式的世界中，仍然提供了上诉法院，通过诗歌的创造力，寻求纠正普通情况下的任何错误或剧变。甚至，对上述情形的“有用的”或“实际的”回应，也都根源于想象的标准：诗的虚构、另一可选世界的梦想，同样为政权与革命提供了可能性。只是那种政府和革命将迫使社会呈现出它们想象的形式，而诗人则更为典型地关系到他们本身及其读者的观念诉求：关于什么是可能的，什么是理想的，或，事实上，什么是可以想象得到的。诗歌的高尚在于，正如华莱士·史蒂文斯所说，“是来自内部的暴力，保护我们抗拒外部的暴力。”它是想象力击败现实的压力。

在论文《高尚骑士与词语的声音》中，史蒂文斯焦急地坚称，他本人的词语并不仅仅要变得响亮。他的焦虑是可以理解的。就好像他正在一大群托尼·哈里森（Tony Harrison）称之为“野蛮的起哄者”的

人众里，想象并回应着一些不满的质问者们的喧嚷。有个人大声反对艺术的神秘现象以及它为美学的高官显贵们所垄断的情形。“在我们的时代”，质问者声称，重复着他在某处读到的东西，“人的命运在政治措辞中呈现。”在他的理解中，并且也在大多数抗议将诗歌归因于任何形而上力量的人们的理解中，那些措辞将导出对于遭禁止的声音进行颠覆、矫正和肯定的政治学。换言之，我们的质问者将要求诗歌大于对世界状况的一种想象的回答；他或她迫切地想知道，为什么诗歌不应该成为一种实用艺术，以作用于试图通过直接行为缓和那些状况的运动中。

为此，这位质问者不会和华莱士·史蒂文斯有什么同感，当史蒂文斯宣布说，诗人是一种强有力的人物，因为诗人“创造我们不断地转入其间而不自知的世界，并且……给予最高的虚构以生命，没有它，我们就不能设想〔那个世界〕”。——如果我们给定的经验是一所迷宫，它的不可逾越性仍然是能够对抗的，即通过诗人想象的一些迷宫的对应物，并向他自己和我们描述一种关于它的生动经验。这一种运作并不干预实际的经验，而是通过意识到一个时机，以各种冒险的方式，去认识它的困境，预知它的包容力，讲述它的好转。对诗人与观众二者而言，这恰恰构成了一种仁善之举。它提供一种对现实的回应，这种现实又对个人的精神有一种释放和验证的功效。不过，我能明白，对一个政治积极分子而言，这样一种功能将是如何不足为训。对于这种政治积极分子而言，正视一种只包含各种事件而不能在它自身产生出新事件的秩序，那将是毫无必要的。参与的各党派也不会感激来自他们是一方的势力场域的一种纯粹意象——不管它多有创造力或原创性。他们总是想要将诗歌的纠正视为一种代表他们观点的杠杆练习；他们会要求这件事的全部份量倒向天平上他们的一边。

所以，如果你是处在第一次世界大战期间前线上的一位英语诗人，你的压力就会是要你为这场战争尽力，最好是刻划失去了人性的敌人的面目。如果你是1916年执行法案之后的一位爱尔兰诗人，你的压力就会是要求你辱骂执行权的暴政。如果你是一位处于越南战争高峰时期的美国诗人，当局对你的期待，就将是要你夸张地挥舞战争大

旗。在这些情形之下，视德国士兵为一位朋友或秘密的分担者，视英国政府为一个可以守信的政体，视东南亚征战为一种帝国的背叛，要做诸如此类的任何事，就是在普遍愿望趋于单纯化的情况下增加一种复杂性。

这种对抗态度挫败团结一致的公共期待，但它们恰好具有政治威力。它们真正令人烦恼的力量是它们有效性的一个保证。它们是一种特别情形下的法则，西蒙娜·薇依（Simone Weil）在她的著作《重力与神恩》中，曾带着典型的极端与简洁声明过这种法则。她写道：

> 如果我们知道社会在何种情况下失去平衡，我们必须尽我们所能地往称盘较轻的一边增加重量……我们必须形成一种均衡的概念，并始终准备如同寻求公平那样改变两端，而公平则是“征服者们的阵营里的逃亡者”。

显然，这种思想和感觉的深层结构来自若干世纪的基督教教义，来自基督对于不幸的苦难的自相矛盾的认同。只要诗歌是对精神的极端认识和对语言最出人意料的理解力的一种扩展和纯化，它也就证明了薇依法则的作用。

所以，西蒙娜·薇依还在《重力与神恩》中写道：“屈从重力，是最大的罪恶。”实际上她的整本书都渗透了抗衡、抵消威力与纠正的观念——将现实的天平倾向于某种超验的平衡。而在诗歌的行为中亦然，有一种趋势是在天平上放置一种对应现实——是一种仅仅可能被想象而仍然有其重量的现实，因为它在实际的重负作用下被想象，进而能够把握住它自身并抵抗这种历史局面。诗歌的这种纠正效应来自它是一种一闪而逝的替代物，是一种被否定或不断遭到环境威胁的可能性的揭示。当然，有时候，这样一种揭示一旦秘藏在诗中，并作为诗人的一个标准而保留，那么，他或她就必须顺应这样种张力，要在他或她自己的生命中，担当起建立于诗中的意识水平的见证者。

尤其在本世纪，从威尔弗雷德·欧文（Wilfred Owen）到伊丽娜·拉图辛斯卡娅（Irina Ratushinskaya），已有许多诗人从原则出发，孤独而

没有任何成功保证地，受他们作品的逻辑所驱，以抗拒重力。这些人物已成为一种行动的楷模，这种行动获得了与其直接实践的无效性相称的价值。就他们的情形而言，对那种批评家们往往称之为“洞察力”或“道德承诺”的拥护过度增长，并带入他们超越艺术空间的迷人圈子，而且更进一步超越家庭隐私、社会整合以及微小的伦理期待，进入这位见证者的孤独角色中。具备这种精神耐力的人物，独具特色地偏向于对他们成就中的英勇神态轻描淡写，并在他们天职的核心坚持严格的艺术训练。不过事实依然是，对于我已提到的这些作家，以及那些与他们相象的作家——例如，奥斯普·曼德尔斯塔姆（Osip Mandelstam）和切斯瓦夫·米沃什（Czwslaw Milosz）——而言，诗歌的纠正表现为类似于瓦克莱夫·哈维尔（Vaclav Havel）所理解的希望美德的一种运行。事实上，哈维尔被迫谈及的希望也能够适用于谈论诗歌：

> 它是一种精神状态，而非一种世界状态。我们心中要么有希望，要么没有希望。它是一种灵魂的维度，而且它根本不依赖于对这世界的某种特别的观察或对这种形势的估价……它是一种精神定位，一种内心指向；它超越直接体验到的世界，并越过其地平线，停泊于某处。我认为你不能将它解释为世界上的某处、某种运动或某种有利证据的一种纯粹的派生物。我觉得它最深的根基在于这种超越性，恰如人类责任心的根基所在……它不是认为事情会变好的那种信念，而是确信不管结果如何，事情总有其意义。

当然，当一位当代人拿起笔或凝视一台文字处理机无表情的暗灰色时，这些体察就已存在于背景之中了。当道格拉斯·邓恩（Douglas Dunn）坐在他的桌旁，眼前展现泰河港湾上空的景象，或者安妮·斯蒂文森（Anne Stevenson）看到她选择的图景掠过她的内心之眼，他们都没有立即被诗学的大问题所纠缠。所有这些蓄积的压力和问题都被

感知为一种持久的焦虑，而它们都没有成为进入写作过程本身的指导因素。这种运动是从愉悦到智慧而不是相反。音律的适切、韵的连锁反应、词源学的愉悦，这类事情在精神活动受到封锁的情况下，都可能快乐而孤独地继续进行下去，而且不必虑及批评观念。实际上，如果有人记起 W·H·奥登关于诗学机能的著名的三位一体说——创造、判断、了解——而在这种见解中，创造的才能似乎有一种自由通行证，能使它归入超越于其他两者管辖权的行列。

事实如此。诗歌不能承受失去其基本的自娱的独创性、它成为一种语言历程的欢乐以及对世上万物的表现力。用 W. B. 叶芝的话说就是，意志不可篡夺想象力的工作。这似乎像某种陈词滥调，但它仍然值得在 20 世纪后期，在政治上生效的主题、后殖民的强烈反响，以及各种“打破沉默”的书写的语境中加以重复。在这些环境里，诗歌显而易见地被迫对在种族、社会、性别和政治生活中许多迄今已被否认的表达发出声音。把它的力量说成是首要意义上的一种纠正的模式——作为宣布和纠正非正义的代理人——正在恒久地得以显现。但是在释放这一功能的过程中，诗人面临着轻视另一规则的危险，这种规则将诗歌纠正为诗歌，为它创设自身的范畴，清楚地通过语言手段建立威严并行使威力。

并不是说不可能存在一种虽然自觉地追求增进文化与政治的变革，而仍然设法完成最充分的艺术完整性的诗歌。过去 150 年间的爱尔兰诗歌史本身即是充足的证明，诗歌的一种动因可能建立在或大或小带有一种国家意志的方案层面之上。显然，爱国主义或宣传意图远远不能成为诗学成功的担保，但是，在现行的文化中，朝向肯定与明确的一种个人意识的斗争，即使不与之相连接，也可能是与一种朝向自我定义的集体张力相类似；在一种新传统的构成和个人天资的自我塑造之间，有一种共同的敏感性。例如，叶芝开始时希望“写作短抒情诗或每句话都短小而集中的诗剧”，但是，他很典型地赋予了这种个人的风格抱负以民族意义，通过将它与“爱尔兰人对一种敏捷的水流的偏爱”联系起来，并将它和“可能回忆起泰晤士河谷”的“……冥想、富丽、审慎的英国心智”相对照。

然而，在作这种再定义时，有着许多复杂要素在起作用。总之，它涉及的是对文学优越观念的取代，这些观念源于一些原本被当作典范而毋庸置疑的表达模式。作家不得不从作为读者开始，在他们将钢笔落在纸上之前，即使他们中最为不满的人，也会将他们意欲摆脱的规则与传统形式内在化。无论他们是反抗语言父权制的女性主义者，还是拼命追逐他们方言土语的本地声调的本土主义者，无论他们写英国的爱尔兰语或非洲的英语或苏格兰东南部低地的方言，那些使用所谓“国语”写作的作家将会步伐错乱，因为事实上他们自身的文学构成都是以从英语语言及其文学中取得的杰出原型为基础的。他们将预先让自己顺应征服他们的那种意识。很自然地，人们发现，来自特立尼达（Trinidad）或拉格斯（Lagos）的黑人诗人和来自纽卡斯特（Newcastle）或格拉斯哥（Glasgow）的工人阶级作家都会辩解说，他们所受到的关于莎士比亚或济慈的教育无非是一种操练，它把他们从他们可靠的经验中间离出来，贬低他们的方言口语，并破坏了他们本身在无文本世界中本能的自在感；这种辩解尽管有其真实性，但不应该抹煞其他关于语言和自我维护的真理，这一点我即将谈到。

在任何通往解放的运动中，都必须拒绝居支配地位的语言或文学传统的规范性权威。在爱尔兰文学复兴的某个特殊时刻，这正是都柏林皇家大学英语教授托马斯·麦克唐纳（Thomas MacDonagh）所采纳的方针，他的著作《爱尔兰文学》出版于1916年，正是这一年他作为复活节起义的领袖之一而被处决。更带有震惊性的影响的是，它也是詹姆斯·乔伊斯所采取的方针。但是，麦克唐纳了解他所质疑的英语抒情诗遗产的错综复杂与细微差异，这导致了他写作了一本有关托马斯·康平（Thomas Campion）的韵律法的著作。至于乔伊斯，他对英帝国和英语小说的傲慢，无助于抵制诸如伊丽莎白时代的歌词与曲调的魅力。不论是麦克唐纳还是乔伊斯，尽管他们都不得不以各人自身的方式向英语文化的权威挑战，但他们都不认为有必要从他们作为读者的记忆中排斥英语文化的宝库。他们都不否认他们对这个总体的有说服力的词语的敏感性，以证明他们抵制一种帝国霸权主义的纯洁性。这便是为什么当我们开始考虑在这个世界上诗歌的辖域与功能时，这两

个人物是有启发意义的。他们提醒我们诗歌的正直不会仅仅因为在任何给定的时刻恰好变成某种丧失信誉的文化或政治体系的折射而受到责难。

我们说，诗歌不管属于古老的政治制度还是渴望表达新的政治制度，都必须是具有包容意识的一种工作楷模。它不应该简单化。它的投射和创造应该与一种围绕着它并产生它的复杂现实相称。《神曲》是这类全面相称的诗歌的一个伟大范例，但是一首俳句也可以借助于精神和物质之事实的比较，而构成一种令人满意的巧妙反驳。只要被想象的事物对应于我们生活并忍受其间的世界上的那些事物，诗歌就是在遵循其抗衡的功能。它成为另一种我们能够依赖的真理，在它面前我们能够以一种更适当的被准许的方式了解我们自己。事实上，阅读这种全面相称类型的诗歌，就是去感受某种振作精神、令人难忘、能够增加人生全部进程价值的经验。

如此断言毫不夸张。例如，豪尔赫·路易斯·博尔赫斯（Jorge Luis Borges）对关于诗歌和读者之间所发生的一切，提出过一个类似的观点：

> 苹果的滋味（贝克莱〔Berkeley〕证明）系于腭与水果的接触，而不由水果自身而定；与此相似（我要说）诗歌系于诗与读者的相会，而不是由印在一本书的书页中符号的行数而定。其实质是……颤栗，那种几乎是伴随着每次阅读时肉体的感动。

博尔赫斯接着更为准确地阐明了那种颤栗或“肉体的感动”的特性，并指出它还满足我们体验“找回一种过去或预示一种未来”的持续性需要。顺便说一句，那是在公共的和个人的层面同样具有富于暗示性的真理的一条公式。

如果我们回到博尔赫斯的第一本诗集和他在导言中的陈述，那么问题就变得更清楚了：

> 如果在以下的页数里，有一些成功的诗行或其他什么，但愿读者会原谅我的大胆，因为我在他之前就已写出了它。我们所有的人是一个人；我们微不足道的心智也非常相象，而环境如此影响到我们，以致于你是读者而我是作家（我诗篇的不可靠的、热烈的作者）只是某种偶然事件。

或许缺乏诚意，但它仍然触及某种普遍的问题，忽略它是危险的。博尔赫斯是在谈论根植于任何值得记取的阅读的流畅而令人兴奋的时刻，也是在谈论发现一切都已展示并回答其复苏的愿望那种不会令人失望的快乐。在此时刻，拥有着同时被触发和满足的所有个人官能所带来的快乐，类似于把握了所有偶然和（正如博尔赫斯所说）“微不足道的”事情的主动权。存在着一种到达与期待的感觉，因而人们似乎真正地“找回一种过去”并“预示了一种未来”，从而完成了个人存在的循环。当其发生时，我们便有一种独特的感觉，（借用乔治·塞非里斯笔记中的一个短语）诗歌“强大到足以拯救”；于是乎它的纠正力量也就明显增长。

我想利用剩下的时间来称颂这样一位不会令人失望的诗人。三个多世纪以来，乔治·赫伯特（George Herbert）证明了一个健康的英国圣公会教徒的身体热力。约翰·邓恩（John Donne）可能会被默许打摆子，亨利·沃恩（Henry Vaughan）则沉迷于他的威尔士神秘主义，而里查德·克拉肖（Richard Crashaw）可能被宽恕，而不管他持有一种热烈的天主教主张；但乔治·赫伯特白日般健全的精神和充沛的活力，他在高贵与粗俗之间的中庸路线，则激发了理想的精神和情感风气。

这可能是对学者和专业读者所了解的赫伯特的一种讹传，那位诗人“感人的智慧”事实上是在英国教堂中对加尔文教徒进行的巧妙致辞，但是我认为它并不会曲解一个富有同情心且有学问的听众所传达的对他的一般印象。况且，赫伯特的作品对英语抒情诗传统是如此重要，又是如此安居在一种本土文化和声音中，并被征募为一种理想的英语气质的表现，它已久被推定为体现了英格兰通过其殖民力量的军

事行动所追求的强加于其他人民之上的文明与信仰。但是，最终，我的观点还得是这样：即使有人想用玄学将其推远，最受强加的殖民地居民也将会在赫伯特诗歌清晰的要素中，用心理学、政治学及隐喻，辨别出事物状态的一种正确范例。甚至在这里，在被忽略的读者和有特权的诗人之间，博尔赫斯式的圈套也是适用的。换言之，赫伯特的作品是那一种我试图界定的、得到了充分实现的诗歌范例，是一种想象事物的对应物与我们自身经验的复杂负荷相一致，并让我们注视这种复杂负荷的诗歌。

他的诗是他滑轮般的同情心、沉浮不定的智慧和机智的转化。事实上，他的机智如他的宗教信仰一样，是他世界观的总体。那些使他操心并由他用以操练他的精神的所有对照性概念——造物主/造物，天/地，灵/肉，永恒/时间，生/死，基督/人，感恩/负疚，美德/罪恶，神圣之爱/典雅之爱——所有这些对照性概念在 17 世纪早期，都由于英国教堂的宇宙论与神学而得到通用，而赫伯特诗歌中的戏剧性完全依据基督教故事和礼拜仪式得以演绎。可是，这一组组概念的对照，与教义难题相比，它们作为感情的困窘而更为直接地被体验到了：它们是诗人心智的功能，穿过写作的边界，从布道术和辩术进入诗歌，置于觉醒的语言的冲力与反映之上。在一个基本层面上，对诗歌基础概念和神学方法的某些理解，当然是必要的，但是，博尔赫斯所说的“伴随着每次阅读时肉体的感动”源自诗歌的语言生命和它们结构活力的过剩。那种可称之为赫伯特想象力的 DNA 模型的东西，根本上是一个上下分离、交叉龃龉运动的问题，颠倒导致了这种对称，以致于它们成为极限体验；如此彻底地行使和追溯本源的各种张力，使它们回到娱乐体系中；而如此错综复杂的对话又使它们以说话者准备重新开始而结束，有时候恰恰从相反的承诺开始。奇怪的是，看上去如此完美地设定成为永动机的诗歌，却能够找到结束和逃避它们自身坚定运动的方法。

在此使用“平衡”一词是诱人的，但使用太早就会妨碍对赫伯特的天平无常局面、所有关于这个支点的流动性，以及由机智或智慧相等构成的杠杆作用两边的敏感性的充分体认。实际上，机智/智慧最

终成了中心的对照性概念，因为正是在赫伯特机智创造的愉快中，其判断和理解的重力调和了自身并解决了自身的问题。在最得意处，这种精神的游戏是启示性的。它可能具有与宗教的真理相关的说明性的力量，但它也有艺术的功效：个人的力量通过一种审美距离得到转移，而在一个任何事都能发生的空间，被渴望的事就可能经由偶然性而产生，抑或可能经由老一套的限制而受到阻碍。

例如，在赫伯特的《滑轮》一诗中，“rest”的一语双关在缓慢运动中得到实现。正如一架滑轮的操作，这个词的语义学负载之一——“rest”作为“休息”的意义——逐步被抛弃，但当它达到其尽头，降至读者理解的限度时，另一个意思——“rest”作为“剩余物”和“残留”的意义——就开始现出。最后，通过辩论、节奏和用韵，当“rest”和“breast”在结束时令人满意地凑到一起时，这个体系便重新恢复了平衡。但是，如同任何带滑轮的设备一样，平衡的一刻是暂时的、易翻新的一种动态。这首诗可以读作任何滑轮般的力量交换的一种模仿提炼，但是同样地，它自身又显示为人类和神性之间关系的一种比喻，一种人类的心性，用圣·奥古斯丁的话来说，“是不安定的，直到在你身上得到安息”。

滑　轮

当上帝最初造人，
置一杯祝福的酒于一旁；
让我们（他说）尽其所能地灌注于他身上：
让世上，散布谎言的财富，
缩短到片刻长短。

所以“力量”首先开辟了一条路；
接着“美”流逸，然后是“智慧”、“荣誉”、“快乐”：
当几乎一切都出去，上帝停留了一刻，
觉察到他所有财富中惟独

"休息"（rest）留在了杯底。

因为如果我（他说）
也将这宝物赠给我的造物，
他就将崇拜我的礼物而不是我，
并在大自然中安息（rest），而不是在自然之神中。
所以二者都将成为失败者。

不过还是让他拥有那残余者（the rest）吧，
但让他们带着牢骚满腹的不安（restlessness）拥有它们：
让他富裕而疲倦，那样至少，
如果善良没有引导他，而厌倦
也会把他抛向我的胸膛。

也许这首诗不能直接打动我们，如所谓"一流诗歌"那样。它的音度偏低，它在毫不装腔作势的情况下着手履行其职责，它行进的信心赋予它一种表演不充分的自我克制。实际上，与赫伯特的其他许多诗歌相比，它或许更冷静些。它一点也没有显露出在他别的作品里以快乐的频率捕捉到的气音。它没有那些抒发快乐的令人惊奇的局部影响，那种快乐抒发总是提醒我们，一旦这位诗人感到他自己成就了一种更色情的风格是多么有价值，一旦他没有将圣诗作为他全部的天职，他可能会拥有一种多么美妙的挥霍能力！但尽管《滑轮》服从于它庄重的目的，它仍然产生了那种所有写实作品竭力对抗周围无意义的补偿性的压力。以其自愿的方式，它在自身中保留了经验的协调和矛盾，如同它可以依据辩证法的假设、对照和综合那样，它也将在阴阳宇宙论之中得到理解。

赫伯特最受称道的诗是《衣领》（collar），它比我刚刚通过《滑轮》对之进行的判断更富戏剧性。标题中词汇多种可能性的跳跃；诗歌通过"collar"的意思——如一件牧师服的衣领和一时气愤——变换形态的方式；感情状态从当众侮辱到平息怒气的颠倒；延迟诗节的沉

着直到最后四行的技术性痕迹……这正是如塞菲里斯想要使诗歌达到的一切："足够强有力"，并能够被挂在想象天平的臂上，以承受我们认识的事物本身的张力：

走开；注意：
我将出去。
招引死亡前往：紧缚住恐惧。
那克制
为适合和服务他需要的人，
他命该承担。
但当我梦呓并使每个词越来越粗暴
而狂乱，

我好像听到有人喊道：孩子！
而我回答，我的主。

这首诗有一种奇异的逻辑和心理学上的自足性。它在形式上如此完善，以致于它诱使我再一次引用华莱士·史蒂文斯的话："一个诗人的词语是那种一旦没有这些词语就不存在这些事物的词语"。而《衣领》有超越其自身鲜明生动的一种适用性，并能够在一定的历史时刻，被读作理解比记录下个人危机更为广泛的反讽和逆转的一种方法。也即是说，作为一种艺术形式，它与我们作为社会公民的存在明确相关。一旦恐怖分子坐在谈判桌前，一旦新近进入历史的独立国家仍然被一种老式的殖民行政机构所支配，那么，这首诗所探索的逆转就只能被投射到一种更为广阔与稠密的屏障之上。

这就是为什么有关赫伯特的单纯的讨论常常会无意中使自己太简单的缘故。当然，他的诗显示了一种引人注目的直率；他的发音有一种令人兴奋的清澈，并给读者一种从高空了望的优美快感。但是，表现的洞察力和声音的平坦性质都不会减少我们对赫伯特智力可靠质量的尊重。甚至《爱情之三》中那种表现礼貌和均衡的纯洁的芭蕾舞，

也体现了一种根深蒂固的力量与无懈可击的得体。这位乡村教区牧师也许不可能去古拉格寻求他的信仰，但他具有一种可以说是俄罗斯人的务实精神，一种不可或缺的准备就绪的敏捷：

爱向我表示欢迎：不过我的心灵却犹犹豫豫，
怀着肉体和恶的罪过。
但眼光敏锐的爱，觉察到我的缓慢
从我第一次进来，
于是渐渐靠近我，甜蜜地询问，
是不是我缺少什么。

一个客人，我答道，值得到这里：
爱说，你该是他啊。
是我这残酷的、忘恩负义的人吗？哦我亲爱的，
我不敢看你。
爱握住我的手，微笑着回答，
难道不是我创造了眼睛？

真正的上帝，可我已玷污了它们：让我的耻辱
去它该去的地方吧。
既然不该责备你，爱说，谁来承担这耻辱？
亲爱的，就让我来侍奉吧。
你该坐下，爱说，品尝我的肉：
于是我坐下来吃。

在《牛津大词典》中，“redress”（纠正）作为一个名词有四个条目，而我要从它所提供的第一个涵义开始：“赔偿，偿还或补偿一个持续的错误或由之导致的丧失”。“redress”作为一个动词，词典给出了十五个不同的条目，它们还被细分出两到三个涵义，几乎所有的用法都注明已废弃不用。我也斟酌了其中的第一个涵义，如下：“再一次使

（一个人或一件事物）直立起来；再次升到一个直立的位置。也比喻再次摆正、复位、重建”。

但在追寻这个语词那些更加严肃的引申义时，在考虑诗歌对文化和政治重组方案的引人注目的可能事业时，或在重申诗歌在语言的普遍流变和曲折抵达的范围内作为一种正直的、抵抗的和自我支撑的实体时，我并不想给人这种印象，即它的力量总是必须以诚挚的、真正策划好的方式得到磨练。恰恰相反，我想表明诗歌的惊奇以及它的可靠性；我想赞美它给定的、不可预测的在场性，它进入我们的视域并激励我们的肉体、赋予我们的知识以活力的方式，这种方式在很大程度上与那些影映于透明的玻璃或窗户表面的飞鸟身形一样，一定会突然进入真实飞鸟的视野并改变它们飞翔的方向。在一瞬间，身形记录并传送了它们明白无误的存在，所以这些鸟儿本能地改变了方向。一个有生命的造物的形象导致了造物自身一种完全有益的偏移。而真正自然的、顽强的转换也是由诗歌所承受的某种东西，它使我想起“re-dress”一词某个更遥远的（废弃）涵义，这一涵义见于该动词第四条，细目（b）：“狩猎。将猎狗或鹿带回适当的路线”。在这个“re-dress”中，没有伦理学负载的暗示；它更多地是对一种游戏规则的控制，而该游戏需要为内在容量的分离找到一条路线，据此某种未受阻碍然而是直接的东西能长驱直入其充分的潜能。

尽管倾心于谨守中庸之道（在疲惫不堪和无法满足之间），赫伯特却持续为我们提供那些不可预测的形象与诗节，令我们读者的心灵在喜悦的反射活动中摇荡和旋转：

> 可爱的使人心醉的语言，甘蔗，
> 玫瑰的蜜，你将飞向哪里？

这样一个顿呼法，来自他的诗《先行者》，确实正是我们想使诗歌对我们发出的那种顿呼法。那种趋于愉悦的冲动张力——我们以《愚钝》中“窗子之歌”中的一段为例——是抒情力量的一个必要条件：

我的诗行在哪里？我的看法？观点？
我的窗歌在哪里？
爱人仍然在假装，而同样的错误
也磨练了他们的缪斯。

尽管赫伯特有其祭司般的芬芳，但他从未在他自己身上和他的表现方法中，充分平息这种更世俗的温情，而那种更古老的色情的、花花公子式的自我描绘，也是其作品中最好的报偿。由平衡、步调和韵律所给予的确定性，则不可否认地是他成就的关键；他迂回的形式和编织隐喻以与意识圈套相称的方法，则有一种根本性的力量；但是，只有当这种精神受到远远超乎平常生活所谋求的道路的召唤时，只有当呼喊或狂喜从那种精神中绞拧出来，飞入其自身的孤独与明确的某种意外的形象中时，只有在那时，赫伯特的作品才以其最无可比拟的精致而树立了诗歌纠正的典范。

1989 年 10 月 24 日

周　瓒译

树上的神：早期的爱尔兰自然诗

早期的爱尔兰自然诗经常得到人们的赞美和大量译介。它们独特的纯净一直倍受关注。那个充满树木、水和鸟鸣的纯净世界的意味与清澈似乎就在词语中存在。自然中小针刺一般的喜悦由诗句难以描述的音调传达出来。也许华兹华斯的短语“因快乐而吃惊”能够趋近于它们将意外与丰富相结合的方式——它当然也适合于这8行诗句，总共22个音节，它们铭刻在几代人的记忆中，在英语中通常有《贝尔法斯特海湾的黑鸟》这样的题目。

那小鸟
让啁啾
从嘴上坠落：
我听到
鸟鸣，金色的
荆豆花，突然间。
鸟鸣入水
黑鸟！

它的精密和暗示性，可以与日本的俳句相比。松尾芭蕉的青蛙跳响池

塘的17世纪的日本，也没有创造出比几乎一千年前贝尔法斯特黑鸟在海湾清漱喉咙更持久更精确的音乐。

同样值得记忆的，是诗行的紧凑和坚实，它们具有荆棘上一滴闪烁的雨珠的全部明亮和硬度。这首诗向我们表明，弗兰·奥布莱恩（Flann O'Brien）用"钢笔的精确性"来描述早期爱尔兰诗歌的特征是多么地准确，这也是他在自己的诗中企图捕捉的东西，在其中真正的寒冬和北方秋天半苦半甜的气候贯穿了四行诗的骨髓：

这是一首歌——
雄鹿的舌头唱出的歌
冬天雪一样降落
夏天离去

强劲的冷风
低低的太阳
白昼短暂
海洋喷出浪花

羊齿草变红
藏起形影
野鹅发出
习惯的叫声

现在寒冷在嘲笑
鸟儿的翅膀
结冰的时间——
那是我的音韵。

我只能想起少数几个英语诗人，他们的诗句能给我展示那样锐利的冬

天的牙齿："加威恩和绿骑士"的中世纪诗人出色地做到了这点，还有莎士比亚和托马斯·哈代。《李尔王》中的那行"穿过锋利的山楂树还吹着冷风"具有这种赤裸的肉体般的战栗，但是那样的效果在英语诗中是不常见的。似乎自诺曼·康奎斯特（Norman Conguest）之后，英语的温度已经微妙地被来自地中海的暖锋所升高。但是爱尔兰语没有遭受同样的罗曼司的影响。早期的爱尔兰自然诗确确实实记录了某些感觉，以欧洲其他语言所无法匹敌的方式形成了一种泉水般的音乐。库诺·米耶（Kuno Meyer），凯尔特语开创性的学者和翻译家，曾经描述过这种鲜明的特征，他写道："这些诗歌在世界文学中占据了一个独特位置。搜寻、观察和热爱自然，从最小的到最大的现象，没人像凯尔特人开始得这么早这么充分。"而肯尼斯·赫尔斯通·杰克逊（Kenneth Hurlstone Jackson）在他令人愉快的选集《凯尔特杂录》中扩展了这种观点：

> 将这些诗与中世纪欧洲的抒情诗相比，就像将刚成年刚认识到自然之美的人那种热情的想象，与已经和自然相处了一生，除了用文学术语外不再能够想起它的老人相比……事实上，在凯尔特文学的初期，它不属于欧洲任何的其他文化；也没有受到它们哪怕是部分的影响。

在来自瑞士圣高尔修道院的9世纪手稿的空白处，我们通过凯尔特基督徒清水漂净的眼睛又一次瞥见了自然：

森林之墙在上方隐隐呈现
甜蜜的是黑鸟的歌声；
所有的鸟都在创造音律
在我、我的书和万物之上。

杜鹃在向我歌唱

从灌木的要塞，灰色的羽冠下。
上帝的终极审判！也许是上帝在保护我
好好写作，在高大的树下。

这首诗叫做《林中作者》，从中我们可以看出，想象从两个非常不同的因素中获取它的色彩。一方面，是异教徒葱绿的荒野，鸟儿放声歌唱，无拘无束；另一方面，是线装书、基督徒、精神原则和一种宗教在呼唤超越自然自身的现世繁荣。作者同样也是律法师一样的隐士，而且正是在早期爱尔兰教堂的隐居传统中发展出了早期的爱尔兰自然诗。P·H·亨利（P·H·Henry）在他令人激动的“早期英国和凯尔特诗歌”的深入研究中，将这种赞美诗与另一种是它的引申和对立面的诗歌，一种可以表征为忏悔诗的诗歌联系了起来。两种诗歌都起源于单纯的苦修生活方式，禁欲主义的紧张在忏悔诗中找到了声音，而较为快活的自然诗起源于四季变化的孤独的直接经验。

这两种诗歌在后来的芬尼亚（Fenian）诗歌中十分鲜明，往往引人注目，那时圣·帕特里克（St. Patrick），这位意欲打乱古老的英雄秩序的新来的传教士，与奥辛（Oisin）这位顽固的自然人展开了争论。帕特里克赞美修道院的弥撒与圣歌音乐，奥辛则历数打猎或战斗那充满热血的喧闹的快乐。在爱尔兰，13世纪的时候，这样一整套的诗歌系统已经复杂化了，并在接下来的世纪中继续发展，那时纪念特定地点的习惯也已出现。对地域的爱和从中流放的哀歌是另一种典型的凯尔特感性，一首诗便能代表整个详尽的类型。此处我选择奥辛写给本·布尔本（Ben Bulben）的赞歌，它是由K·H·杰克逊（K·H·Jackson）从15或16世纪的原作翻译过来的，部分原因是，它是这座山峰在文学中的最早的出现，叶芝将他现代世界的著名想象施加在这座山上，以庆贺它在斯莱沟风景中的支配性存在。其中“卡尔皮钮斯之子”当然是指圣·帕特里克：

今天忧郁的是本布尔本，

陡峭而形状绝佳的山峰，
在那时，卡尔皮纽斯之子，
在山顶上令人欢喜。

有许多狗和活结无舌鞋、
号角和猎狗的咆哮，
你的堡垒上那些伟大的英雄，
哦，比赛的高峰。

鹤在夜里四处游荡
石南鸟在荒野中，
小鸟在调音
倾听它们令人神怡。

猎狗在幽谷中咆哮，
回声美妙，
每一个非安那人
都用皮带牵着良犬。

林中有许多拾穗者
来自非安那的美丽女人，
浆果的甜蜜滋味，
覆盆子和黑莓。

甘美多汁的紫浆果，
纤弱的水芹和杜鹃花；
一头卷发的迷人女士，
甜蜜的是她们的歌声……

我们在这座山上

七个非安那同伴；
今夜我的朋友不多，
我的故乡不会令你怜悯。

学者们可能会将这首诗归为挽诗，也同样会归为关于地域的诗，它确实有一种后退的面貌，这赋予了它更现代的音调、更疏远的姿态；但是在这首诗诞生前隐士诗开始萌芽的6、7世纪中，我们不是用事物的眼泪，而是用快乐、兴奋的眼睛和心灵去回应一切。我们更靠近诗中最初的世界，更靠近亚当纯真的眼睛和舌头，当他为生物命名的时候。例如，下面的这些诗节，是7世纪来自康纳切特的隐士马伯汉（Marbhan）口头传下来的一首诗；甚至这个文字版本也传达出了那种兴奋感。

一个美妙的春天，一杯高贵的饮水；水芹
发芽，紫杉的果实，常春藤大得像一个人。

驯猪在那附近躺着，山羊，公猪，野猪，
吃草的鹿，一窝獾……

一丛花椒树，黑刺李的黑荆棘；大量食物，
橡子，多余的浆果，破铜钱属植物，牛奶。

一簇蛋，蜂蜜，野葱，上帝送来的；
甜苹果，红色的越桔，岩高兰……

沉甸甸的一大碗，榛子，嫩玉米，
棕色的橡子，野蔷薇的灵魂，甜美的海带……

虽然你自娱自乐，比所有的财富更多的欢乐，
至于我，我感谢我亲爱的基督给予我的一切。

诗就这样继续下去。这隐士的史诗，充满了德鲁伊教僧侣丛林的原始能量。“德鲁伊”（druid）一词唤起的是比早期基督徒爱尔兰更古老更黑暗更翠绿的一个世界，虽然有些权威认为，在历史上，官方诗人一直在延续古代德鲁伊的角色。我非常喜欢那种可能性，因为“德鲁伊”一词的词根与 doire，即橡树林有关，由此诗人与丛林的神秘关联起来，诗性想象与丛林未开化的生活联系起来，与奥辛而不是帕特里克联系起来。

在此我回到我的题目：树上的神。诗歌的力量总是比它声明的含义更加深邃。作为连接因素的词语之间的秘密，往往是一种写作者和读者都感到困惑、只能部分领会的古老力量。例如，在禁欲主义的语境中，我题目中的神将是基督教的神，生命的缔造者、自然的支持者、创造之父与救赎之子。但是在树上有另一个神，也许无形但却是土生土长的，比修道院的神更少一些教条，在直觉上更易理解。凯尔特来世的力量仍在那里徘徊。伊安·芬雷（Ian Finlay）在他的《凯尔特艺术介绍》中指出，直到罗曼司统治了高卢并将其降低为一个省之后，高卢人或凯尔特神祇才缩减成生活着的男女的肖像；而在那之前，神祇们一直隐藏在石头和树木的活的母体中，内在于自然界。确实，当我们想到直到最近还围绕着爱尔兰乡间美丽荆棘的所有禁忌和敬畏，仍在进行的对古代圣泉的朝拜，那么芬雷的陈述无疑是真实可靠的。

所以，我想指出这些早期的诗歌是由对丛林的古老、神秘、深沉的无意识关联所维系的，甚至在对新宗教强烈声明它的忠诚时也是这样。毕竟，没有任何理由说明文学不应该像建筑一样承受这些痕迹：古老的宗教在全欧洲的教堂屋顶上萌芽，以艺术史家称为“绿人”或“叶状脑袋”的那些屋顶浮雕的形状出现，人的面孔从中生长出来，长成叶子、橡子和树枝。

而那些绿人使我想起另一种叶状脑袋，另一种热爱树木的人，采草药的人，从井里饮水的人：当然，我想起了疯斯威尼（Mad Sweeney），他是一系列以他命名的诗歌中的英雄，曾是禁欲传统的敌人和俘虏。在传说中，斯威尼是被圣洛南（St. Ronan）诅咒而变成一

只鸟的小国王，过着赎罪的生活，历经艰难困苦与季节带来的欢乐，直到最后被教会所拯救，圣莫灵（St. Moling）记录了他的历史和诗歌。这些诗歌显然十分古老，以口头方式流传，但由于历时弥久而变成了书面文字，变得雅致了。这是斯威尼对树木的赞美，另一种对自然的丰富的赞歌，另一种感恩，另一种对凯尔特想象中光彩夺目的树木的证明：

枝繁叶茂的橡树
林中最高的树，
枝叉横斜的榛树
有着榛果之巢。

赤杨是我所爱，
隘口没有荆棘，
善良人类的牛奶
在它的树液中奔流。

黑荆棘粗糙的柳条篮
点画着黑刺李，
绿色水芹遮盖着水井
饮水的黑鸟从那里离开。

带叶子的茎杆最甜，
野豌豆点缀着小径，
扁豆使我愉悦
还有那野草莓。

曾经慷慨的苹果树
摇落硕大的雨点；
鲜红的浆果像血一样

凝结在山花椒树上。

野蔷薇蜷曲在小路上，
一条刺鱼的脊背弓起，
吸血，天真地蜷起
偷偷进行下一次攻击。

教堂院子里的水松，
把夜裹在它的黑头巾中。
常青藤是朦胧的
树木的精灵。

冬青举着它的防风墙，
严冬面孔上的一扇门；
生命之血在矛杆上
暗成了灰烬。

白桦，光滑而神圣，
向着无比美妙的微风，
高高的嫩枝编成辫子
为这树的女王加冕。

白杨黯淡苍白
低语着，踌躇着：
一千个受惊的小人
在它的叶子中竞赛。

但是比这一切
更让我烦忧的
是一棵橡树，它一直

在试验它的鞭梢。

那只是斯威尼无以计数的灵感迸发的结果之一，在其中，他的想象美妙地与乡间的植物、动物和天气纠缠在一起，从 6 世纪直到 16 世纪它一直保持着此类诗歌的最高记录，它们全都将树上的神作为灵感的源泉。

我没有开列出这类诗歌的详细目录。任何感兴趣的人都会在下面这些人的著作中找到更多的帮助和乐趣，他们是罗宾·弗劳尔（Robin Flower）、库诺·米耶（Kuno Meyer）、K·H·杰克逊、杰拉德·莫菲（Gerard Murphy）、弗兰克·奥康纳（Frank O' Connor）、大卫·格瑞尼（David Greene）及詹姆斯·卡尼（James Carney）；约翰·蒙特古（John Montague）和布伦丹·肯尼利（Brendan Kennelly）的爱尔兰诗选；诺拉·查德威克（Nora Chadwick）、米尔斯·迪龙（Myles Dillon）和阿尔韦·拉伊斯（Alwyn Rhys）这样的作家对凯尔特世界的研究。我把自己限制在对我自己的想象有增强作用的诗歌之内，我只是单纯地试图解释那种效果的特殊性质。我想以一个瞬间作为结束，我感到，这是与我一直在考虑的东西有关的一个瞬间，一个小小的领悟瞬间。那是 10 年前，在丁格尔半岛，有一座叫做卡拉鲁斯的早期基督教的干石头小礼拜堂，它的规模大约相当于一块大泥炭。在里面，在石头的黑暗中，你的感觉就像在承受一种巨大的压力。你躬着身，如同世代的僧侣在沉思和修缮时那样。我感觉到基督所有谴责的重量在召唤你去自制和自我放弃，使你骄傲的肉体和粗野的灵魂变得谦卑。但是当我走出那石头寒冷的心脏，进入阳光、绿草和海洋的眩目之中，我心中感到了一种鼓舞，一股幸福的巨浪袭遍全身。那些僧侣在穿过同样的世纪界限时一定也会反复体验到这种感觉。这种冲动促使你赞美，你突然领悟到世界是光，是明亮，这就是始终留在我们最初的自然诗中的核心，一份独特的遗产。

马永波　译

先世之山：近期爱尔兰诗歌中的幻景与反讽

在第一次讲座中，我已谈到我的总标题《写作的场所》所蕴涵的一个思想。通过分析叶芝之塔的顽固特性如何转译成他诗歌中一种有效的笔法，我试图说明地形学意义上的场所如何可以转化为写作的场所；一个诗节便是一个房间这一巧妙的思想如何在诗中得到证实；诗中句法和韵律的拱式建构相当于"石拱内室"，在那里叶芝建造他自己的诗节的句法和韵律。探索这一转译的过程便是去再度发现关于艺术作品的一个最基本的原理。这一原理（我已提出）也许可以借助古老的教科书中对工作（任何场合的工作，艺术或其他）含意的定义来阐述。人们曾经以如下方式表述这一思想：工作指的是经由一定距离移动一堆材料。就诗而言，移动所经由的距离是分隔历史及地形学意义上的场所与写作场所的距离；被移动的材料则是作家的历史或个人经历的某个方面，而距离和材料在完成的作品中成为对方的一个构成因素。换句话说，艺术作品总是将历史记录提升为一种不同的力量。

海伦·文德勒（Helen Vendler）最近把这种力量描述为本质上是象征性的。在我的第二次讲座中，我想探究，在我们所处的历史境况中，可以给予这种象征性表达何种地位的问题。这一问题并非仅仅是学术性的，在过去20年间，它多少已成为爱尔兰诗人、波兰诗人、南非诗人、（无论生活在伦敦还是加勒比的）西印度群岛诗人，以及

许多来自其他地方的诗人的思考对象。所有这些人都身处两种不同要求的十字路口：对诗人的使命至关重要的美学要求和迫使他们的作品参与他们所处社会中的普遍争论的各不相同的要求。争论的主题通常关涉不同的社会和种族团体所拥有的政治权利和文化忠诚，而这些团体的形成源于各自分离的历史遗产、所承受的凌辱和个性特征。纵使作为个体的诗人被免除了在他们的作品中处理这些利害关系的直接压力，他们有必要以一种使人丧失权利的方式感觉迟钝，以便对普遍的期待无动于衷——哪怕仅仅作为对他们创作之目的的焦虑。

毋庸置疑，我们可以通过承认叶芝宣称的“艺术/不过是现实的一种幻景”所表达的终极真理来缓解这种焦虑，从而将艺术与修辞和情感区分开来。不过若进入由这一通行令所开启的自由空间却没有对其代价（它所包含的迫切的道德和伦理责任）的意识，那就进入得过于敏捷了。甚至像罗兰·巴尔特（Roland Barthes）这样的美学学者也会马上承认在作者由形式带来的表面的赦免中潜伏的困境。巴尔特在《写作的零度·导言》中写道：

> 形式在他注视的目光前如同一个悬置的物体。无论他做什么，它都是一个丑闻：如果它光辉灿烂地站立，它便显得过时。如果它是对自己的一种规范，它便不是社会性的；只要它对时间或人类而言是特殊的，它就只能意味着孤独。

但是诗人的这种孤独被许多人理解为适合于我们这个时代的状态，并且如果场所是爱尔兰的话，它便是适合于我们的场所的状态。在爱尔兰，无论是北方还是南方，重新出现于过去20年间的不列颠/爱尔兰的纷争所导致的一个后果，就是一种以极为怀疑的眼光看待任何可能被解释为民族主义的习语的倾向。叶芝曾提醒未来的爱尔兰作家约守他们与受压迫的过去的联系，“做/依然是不屈不挠的爱尔兰人”。但事实上，对叶芝的提醒的普遍忽略先于1970年代由临时派爱尔兰共和军成员以爱尔兰的名义发动的暴力运动。早在1950年代，帕

特里克·卡瓦纳（Patrick Kavanagh）就生造了“buck lepping”一词来毁誉放荡怪诞的姿态和形象生动的话语构成的基本要素，它们是陈腐的爱尔兰游吟诗人的必要条件。在一篇评判明智、不留情面的文章中，卡瓦纳剖析了一位他称之为“游手好闲的诗人”的人物虚假的爱尔兰人性格，这个人就是叶芝的朋友和被保护人F. R. 希金斯（F·R·Higgins）。卡瓦纳写道，“关于希金斯的一切，几乎都有必要放在引号里”。卡瓦纳在别处还写道，这样的“爱尔兰主义”是一种反艺术的形式，一种乔装诗人的方式。他的《散文集》（1967）通篇不停地重述他的这一坚强信念：“所谓的爱尔兰文学运动……是一个地道的孕育于英国的谎言”，原因在于它对那个国家的异国情调和田园风光的推崇方式，与此同时却忽略其本真的天主教信条和衰败，并伴以对异教和英雄主义遗风的补偿性幻想。

然而在1969年之后，人们开始不仅仅出于文学动机来谴责将爱尔兰视为一个精神实体、一个神秘原则的神话。这一神秘原则不仅会导致年轻的叶芝的宗教狂热，还会导致那个被处决的诗人革命家帕德莱克·皮尔斯（Padraic Pearse）的宗教狂热。后者是1916年复活节的殉难者和爱尔兰共和主义中流血牺牲派系的赞助者。随着贝尔法斯特和德里所爆发的城市暴力冲突，爱尔兰主义不仅被视为种族的迎合低级趣味的伤感文学的表达方式，而且被视为一个潜在的代码，它意味着忠诚于爱尔兰共和军的目标和（通过引伸）手段。因而在70年代，随着时间的推移，表达对爱尔兰文学复兴理想的忠诚变得越来越困难。这些理想从本质上讲起源于一种健康的对文化帝国主义欺压进行纠正的意愿，它看上去并不会与恐怖活动联合。这种恐怖活动以自认为道德的花言巧语来为自己辩护，它所反对的是一种原初的、已被历史弃绝的、在政治上令人反感的英帝国主义。

然而，除了第一种本土文学上的和继之而来的政治上的对抗性反应，还要加上第三种因素，它不仅源于解构主义者对所有文学中的意识形态深水炸弹的不信任，也源于在奥斯威辛之后对正当的语言艺术的可能性的迫不得已的怀疑。这一切的共同作用导致一种状态的出现：英国和爱尔兰的知识界急切地将虚构性的写作局限于一个经过消

毒的领域。这个领域可能包括谐谑、反讽、滑稽模仿、讥讽、悲情、家庭生活、哀歌和自我指控，但它会审慎地排除幻视的预言、爱国者的见证和民族的史诗。实现这些目标的已不再是写作的场所。由于这些目标危险地便于被普泛化的民众情感所接纳，以及它们具有的膨胀和不稳定的滑动倾向，后面这些方式被心照不宣地视为即将过时的东西。一位想要复活这些方式的诗人将不仅面临来自读者的可以理解的抵抗——读者有充分的理由欣赏新诗的怀疑论的存在之轻——还会面临来自诗歌语言本身的根深蒂固的阻力，它拒绝再次进入 19 世纪那种与升华、训诫和规劝的共谋关系。

现在我们通常认为艺术是一种纠正或冒犯公众和历史境况的手段。危险在于我们有可能在这条路上走得过远以至于混淆有益的对抗丑闻和全然躲避或逃离历史境况的怯懦的丑闻。事实上，骰子被灌入重铅[①] 以反对鲁佩特·布鲁克（Rupert Brooke）所代表的陈旧的介入方式——他曾写道："假如我得死去，只需这样把我设想/有一个异地的角落/那是永远的英格兰"——并且反对诗歌作为一种民族文化的自我意识的职能的偏见异常强烈。这一切致使哪怕详细讨论在一个坚实的国家和一个坚实的诗人的声音之间存在的联系的想法都冒着被认定是陈旧的危险，如果不是彻底倒退的话。比任何时候都更为真实的是"在光秃的布尔本山下/叶芝被安放在杜鲁姆克利夫墓地"——因为他在山下发出的命令似乎已被有效地撤消了。

在改变要求和提出爱尔兰诗歌新日程方面，一位最足智多谋的人是来自北方的年轻年诗人保罗·墨尔顿（Paul Muldoon）。在他新近出版的《与英国人相会》（1987）一书中，他展开了一场典型的腹语术[②]式的与杜鲁姆克利夫的天才进行的对话。在此我引用的诗句听起来极为率直，但是它们来自于一场被归属为 W. H. 奥登的戏剧性独白，它们出现在一首大胆的题为《米代大街 7 号》的诗中。（米代大街 7 号是坐落在布鲁克林的一座房子，1940 年代初期在这里居住过一段时间的人物包括奥登本人、切斯特·卡尔曼［Chester Kallman］、吉普赛人

---

① 喻以作弊的方式取胜。译文中脚注均为译者注。

② 一种说话者口唇不动，而使语音似乎从说话者腹中、或者其它声源发出的口技。

罗斯·李［Gypsy Rose Lee］、卡尔森·麦克卡勒斯［Carson McCullers］、艾丽卡·曼［Erica Mann］、萨尔瓦多·达利和路易斯·麦克尼斯［Louis MacNeice］)。但是即便这些诗句以奥登——一位一旦涉及艺术与行动的关系和它影响公众事务的价值时便成为卓越的怀疑论者的人物——的声音传出，我们仍然有理由从其中听出墨尔顿个人观点的表达。

假如叶芝活在此时
想必在某一坍塌的塔堡
而非孔雀石装饰的巴里利
在那里他为下面的人们偿付

边缘镀金的书卷出自他的铅笔
仿佛他在扮演拉潘泽尔

他部分是德尔菲的神谕
对他那愚钝而浮夸的

故作姿态，“我那出戏剧
是否遣送某些人（‘某些’人?)

遭受英国人枪击……?”
回答则是“当然不”。

假如叶芝省下了他的铅笔芯
某些人便会还在床上?

因为历史是一个扭曲的根系
艺术则是它细小、清澈的果实

从来不会是相反的方式。

曾经捆绑我们的根系

无论如何，在此斩断
如今我们都不再拥有；

王子、诗人、建筑工、
推销商、汽水调制员——

我们同样离群索居。
每个人都在把面粉、砂糖和腌制

牛肉搬上带棚的车厢
每个人都在奋力奔向他的奥里根

每个人都在拼命获取
壮硕的金发伐木工的那把鬼斧。

奥登的性追求，确切地说，他的性热情，在此非常巧妙地与墨尔顿对惠特曼式的解放和美洲民主视野的感受交织在一起。通过把情节安排在大熔炉纽约，和把说话者塑造成富于自卫性和逃遁中的奥登，墨尔顿试图加剧和支持那些对叶芝自命不凡的反诘所进行的奚落。它与墨尔顿新近出版的《法贝尔当代爱尔兰诗歌选集》（1986）的导言属于同一性质。其中他似乎在嘲讽这样一个诗歌观念：诗歌可能具有一种值得想望的与一个民族的生活的联系，尽管它可能并不关心这种联系是否可以得到证实。他暗示，与这种思想牵连在一起，在最好的情况下是一种文学上的犯规，在最坏的情况下则是提倡牵涉种族记忆和选民情结的可疑的秘术。

墨尔顿所做的，是不带评论地印出一份英国广播公司1939年的广播稿摘录；其中路易斯·麦克尼斯（其时他尚未搬入米代大街，但已经在很大程度上成为1930年代不列颠诗人的重要成员）、与F. R. 希

金斯探讨诗歌。希金斯作为一位年老的游手好闲者，不出意料地前来倡导一种注定使更为世界化的麦克尼斯耸起眉毛① ——如果不是耸起颈羽② ——的诗歌。

这个节目是由英国广播公司设在北爱尔兰的广播电台播出的，这无疑是为了向具有北爱尔兰背景的麦克尼斯致意。麦克尼斯于 1907 年生于贝尔法斯特，尽管不久后他随家人迁居安特里姆郡的凯里克福格斯小镇，在那里，如同他在一首题为《凯里克福格斯》的诗中所做的讽刺性描述那样："我是教区牧师的儿子，生来属于圣工会教派，/永远与爱尔兰穷人的烛光隔绝。"随后，在秋季广播节目之前他写了一首长诗，并以新闻记者的机敏称之为《秋天日记》。在诗中，麦克尼斯对他与爱尔兰的关系进行了狂暴的清算，断言"她既烦人又下贱，"她没有给她的孩子们以应付"常识盛行"的外部世界的东西。这样一个他，回到贝尔法斯特的播音室内，面对麦克风边的希金斯，很可能会记起他对这个国家的非难，还会很想向桌子另一端的对话者大声宣布这一点。"我讨厌你那气宇轩昂的神态，/你那哭哭啼啼的废话，你的大笑和你的自吹自擂/你所设想的人人都关心/谁是你城堡的王。"总之，这里是希金斯对桌子另一端的麦克尼斯说的几件事：

> **希金斯：**现在的爱尔兰诗人都是些信徒——也许他们信奉异端邪说——但是他们拥有相信某种东西的精神上的快乐。我在爱尔兰所见到的这种信念，是一种来源于生活、自然、启示的宗教和民族的信念。这是一种产生魔力感的梦幻。阅读当代英国诗人的诗集，我可以说没有多少这样一种魔力的迹象。确实，那儿几乎没有诗歌所要求的那种令人敬畏的对文字的尊崇之感……我恐怕，麦克尼斯先生，你作为一个爱尔兰人无法逃避你的血统，逃避那将种族特征带入心灵的我们的血统音乐。爱尔兰诗歌仍不失为一种愉快而本然地植根于乡野文明的

① 喻瞠目吃惊。
② 喻气愤。

> 创作，但同时不乏对未来的基本要素的觉察和了解。
> ……
> **麦克尼斯：** 我感到你正在使我把话题转移到爱尔兰和英格兰的竞争之中。由于我十分不习惯从种族意识方面来思考诗歌，也许这对我会是很好的方式。不过现在我还没有改变观点。我想人也许拥有种族的血统音乐之类的东西，但也许就像人的无意识，可以由它去自我照料。和你比较，我对诗的看法更接近常识。我认为诗人是一件敏感的仪器，设计出来是为了记录任何使他的大脑感兴趣和激发他情感的东西。比如说，假如一个煤气表对他的情感产生作用，或者说假如马克思的辩证法吸引他的大脑，那么它们都可以进入他的诗。如果他能完整地把这些事情记录下来，并以他所能达到的和适合于主题的音乐性来处理，他便实现了他作为诗人的职能。

我们可以看到麦克尼斯所采取的态度何以注定与墨尔顿更加投合，他也属于反讽和保持距离的作家。时隔50年后我们也痛苦地意识到，希金斯关于血统音乐的天真儿语如何在回顾中变得邪恶，沾染着纳粹意识形态和雅利安种族主义的污迹。这样整个导言似乎代表了一个终结的案子，一个干净利落予以宣判的裁决。朦胧的浪漫主义观念把诗人同地域与前辈遗产的关系理解为一种游吟诗人般的关系，而这一裁决维护对这类观念的起诉。这一裁决还偏爱怀疑论者胜于立场坚定者，偏爱世界主义者胜于民族主义者，偏爱超脱的轻盈胜于执着的沉重。墨尔顿把这份摘录放在了一部爱尔兰诗集卷首——诗集中意外地收入不少麦克尼斯的作品，这一做法本身似乎也宣布了对以下问题进行任何进一步讨论的愚蠢；德瑞克·马宏（Derek Mahon）断言这一问题比任何其他问题都更有利于起到澄清作用：路易斯·麦克尼斯究竟是英国诗人还是爱尔兰诗人？

人们会赞同墨尔顿暗含的不耐烦。麦克尼斯显然是一个爱尔兰诗人，他把他的创作杠杆置于英格兰；从这一位置，经由某种启示性的

距离来移动他的爱尔兰题材。他情感中的乡土气息，一种托马斯·哈代所相信的对优秀诗歌具有促成作用的属性，却是一种英国式的乡土气息。把他的作品包括在爱尔兰诗集中实际上是以一种从政治上看有用的方式来肯定"爱尔兰性"这个范畴不再限于那些带有本土血脉的人们，而是被扩展到那些在爱尔兰出生的人们，他们希望有权处理与他们的记忆和所继承的遗产构成整体的所有其他维度。

然而无论我们想要多么干净利落地宣判这一裁决，无论我们希望多么优雅地将诗的想象的精致复杂和双重理解与政治上的团结一致和敌对行动相分离，后者那些令人烦恼的错综复杂的问题仍然不断以一种有利于刺激想象力的方式困扰着麦克尼斯和墨尔顿。麦克尼斯在他的英国基调的沉思录《排箫组曲》中这样写道：

> 你历史中的骄傲
> 是生活于你父辈之死中的骄傲，
> 是你为自己号脉
> 和在你身上数出别人的骄傲。
>
> ……
>
> 你的另一个自我，现在，过去
> 甚至未来，都会无法延续
> 如果你的言辞仅只证明它们真实；
> 虽然你选择它们，它们也选择了你。

这远比希金斯轻松随便，但实际上它强化了希金斯的某些主张。号脉和数脉是一种我们可以期待在一个认为诗人是一架敏感的仪器的人那里找到的习语。它听上去具有科学性，但它仍然承认利害关系的中肯性，当这些利害关系以"种族意识"或"种族的血统音乐"来表达时便会令人难堪。

换言之，麦克尼斯在借助历史和政治理解写诗行为的领域表现得

坦率而谨慎。他的这份谨慎部分来自1930年代的欧洲景象，部分来自麦克尼斯作为拥有西部爱尔兰梦幻生活和不列颠西部知识分子生活的人对复杂性和双重性的独特感觉。奥登在他的《诗人之舌》（1935）的导言中声称，“诗歌并不关注告诉人们做什么，而关注扩展我们关于善恶的知识，也许使得行动的必要性更为紧迫，其本质更为明朗”。但由于麦克尼斯的父亲是位教牧人员，曾对北爱尔兰联合主义者的教民们宣讲支持爱尔兰地方自治的训诫，麦克尼斯本人所理解的扩展人们关于善恶的知识和告诉他们做什么之间的差别超出了理论范围。他别无选择地由于出生和家世原因卷入爱尔兰北方和南方的体验；实际上，这种卷入，如同在他自身之内拥有了从属于爱尔兰/英格兰这一首要分类的第二分类。这便是存在于民族主义同感的国民的盎格鲁爱尔兰和他父亲的发源地康涅马拉的景象之间的紧张关系，存在于格莱葛瑞夫人（Lady Gregory）、道格拉斯·海德（Douglas Hyde）、约翰·M·辛格（John M.Synge）的爱尔兰和另一个爱尔兰——一个加尔文主义的、易怒和变得越来越好战的奥兰治党帮和铁面的联合主义权贵们的阿尔斯特，这些人试图慑服少数天主教群体的滔滔不绝的愤恨——之间的紧张关系。

从许多方面看，麦克尼斯的先世之山类似于叶芝的布尔本山。它矗立于一片西部的风景中，那是他父亲的出生地，散发出田园诗的芳香；它记载着一个尚未沉陷于城市宗派主义和政治派系的爱尔兰，它对他保持着一种梦幻的吸引力，尽管他表现出一种惯常的警觉和反讽——因为麦克尼斯清楚地知道一位浪漫主义诗人眼中隐约的闪光会多么迅速地转换为狙击手眼中射出的火花。在《重访凯里克》中，整个作用于麦克尼斯生活的文化和家世的力的平行四边形得以显示，从而在一定程度上得以纠正。诗中所谓的“先世之山”——他的视界和欲望的处所，在那里极乐包容着婴儿——是一个处于与另外两个场所平衡之中的想象的场所。其一，是他上学和居住的英格兰，他作为成年人所体验的英格兰、战争和工作的英格兰。其二，与那梦幻之山形成更重大差别的，是那稳固的铅锤，那不可动摇的、无法摆脱的阿尔斯特的童年，因为它的秘密和独特之处难以磨灭地存在于意念中，而意

念将超越它们进行选择——并且意念确实选择了南部英格兰。这首诗奇妙地坦诚，它并未显示出对地位下降的阿尔斯特的优越感，并未过分地钟情于爱尔兰西部的氛围，并未否定对选中之地英格兰的忠诚：

重返凯里克，铅锤般稳固的城堡
宛如三十年前，究竟发生了哪一场战争？
这里是新起的别墅，这里是咝咝作响的烤架
但绿色的堤岸依然富美海湾依然慵懒朦胧
孩子的惊讶仍未平息。

谁曾经——和我——惊讶地发现自己
在一种地形学的框架中——这里，不是那里——
我的梦的隧道大都由
任意的土壤与空气的化学决定；
我摆上架子的记忆从架上将我凝视。

雾角、磨号、秧鸡和教堂的钟声
从一个孩子寄宿时代的床上隐约传来
瞥见地板下谈话的吵闹声
但无法捕捉话语。我们了解自己的过去
但并非其含义——它是否确有含义。

时间和地点——我们进入现实的桥头堡
但同时也是其遮蔽！在海外
着陆于大雾中我们失去
所有其它可能的鸟瞰，真理
来自其自身为其自身——但不为我。

出生前便被从父亲的居所撕裂，
十岁入学倾听陌生的声音，

但不论西部爱尔兰或者南部英格兰
从未取缔这一插曲；机遇的错拼
如今我的选择难以再纠正

无论拥有何种继承和获取的
姻缘，它仍然是我童年的框架
如同红色安特里姆泥土中一块迟到的岩石
在这个时代它无法更换坡度或姓氏——
先世之山遥不可及。

这首诗并不想要告诉我们在北爱尔兰的投票站应如何行动。它不是作为各种教派和宗派基础的伟大的振奋士气的召唤，但仍不失为一种澄清，一种短暂的对混乱的抵制。从快乐到智慧的迁移，从最初认出童年的明快萌芽而感到的惊讶到通过回忆此后发生的全部的陌生化和易位而赢得的镇定自若的迁移，正是这一迁移实现了艺术作品。麦克尼斯对阿尔斯特的疏远并不排除一种持续不断的情感，由于他的这一双重决断，他成为并一直是现代爱尔兰诗歌历史中一个富有生命力的人物，一位被迈克尔·朗利（Michael Longley）、德瑞克·马宏和保罗·墨尔顿在不同时期作为有益的楷模而分别致敬的诗人。

通过承认朝向阿尔斯特所处的贬抑现状的沉降，麦克尼斯的诗，与他的那些尖刻的批评见解相比，保持着更为厚重的内涵。它当然不是党派性的，不是我们敢于称为“联合主义诗歌”或“民族主义诗歌”的东西。与此同时，它介入了这些漫画化了的诗派视为基础的“特殊的历史情结”。对于我所提到的三位诗人来说，其重要性存在着微妙的差异，然而从总体上看，可以这样说：麦克尼斯提供了一个样板，一个怎样将无论是来自现实的、流放的、海峡两岸的差异，还是来自想象、自我更新、超历史、超文化一类的距离，在阿尔斯特的艺术作品中用作一个有效因素的样板。就麦克尼斯、马宏、朗利，尤其是墨尔顿而言，当涉及移动一个世界的实际事务时，我们会开始考虑杠杆的力臂长度的重要性。这把我们带回到另一个教科书中的基本的

科学原理，力矩原理，当人用拔钉锤取出钉子或者用撬杠橇起巨砾时起作用的原理。在这种种情形下，在近距离的较量中无法处理的东西成为在远距离的探询中可以处理的东西。实际上，杠杆越长，移动材料和使作品得以进行所需要的力量就越小。

我们也许能够推测，麦克尼斯确实在爱尔兰诗歌中首创了一种反叶芝的步骤。在涉及瑟尔·柏勒里（Thoor Ballylee）时，叶芝对斯特治·穆尔（Sturge Moore）声称，他的全部艺术理论归结为这一条："将神话植根于大地。"这是创始人的需要，在场所之诗完成之前，想象力将需要它。但是一旦感到神话过于安全地植根，想象力便会以自己忘恩负义和违反常情的方式，开始将神话连根拔除。正像我们看到的，这一点即使在叶芝自己的诗歌行为中也是真实的；在那里建立一个历史文化纪念物的冲动被与之相对抗的对超验的祈求所平衡。如果在某一时刻，W·B·叶芝自己的古老而闪闪发光的眼睛能够陶醉于挂满他朋友们画像的都柏林市画廊的景象——在他的这些朋友的面部特征中，未来将绘制爱尔兰的历史，一个由它的艺术家们创造出的爱尔兰，如同奥斯卡·王尔德宣称日本是被创造出的那样——在另一时刻，他幻视的中国圣贤们的古老而闪闪发光的眼睛会带着同样热切的满足静观历史的安排被毁迹，而叶芝则会同伟大的周朝夫子一起吟唱：逝者如斯夫。

但这是为了进一步转入我的下一个讲座所关心的问题。在此我不过想要提示，如果诗的一种可理解的功能在于将场所写入存在状态，它的另一种功能则在于不去那样写。一位像麦克尼斯那样断定自己的迟到如同一块远离高山的巨砾，一块泥土世界中残存的石头的诗人，是不大可能试图去从事建造工作的，因为他诗的生理时钟可以说是被设置成停止运转的状态。因此有可能麦克尼斯的那些以伦敦为背景的梦幻性的最后的诗作，在那里黑色的出租车成为载满鬼魂的死亡之车，公共汽车梦一般地转化为但丁的灵魂之车、泰晤士的船夫成为卡隆[①]——在类似于这些诗作的晚期诗歌以及诸如《风笛音乐》、《日照

① 希腊神话中的人物，承担在冥河上摆渡亡灵去冥府的职责。

花园》和《相逢之处》等著名30年代早期诗作中，有可能我们面对的是同一种易位和动荡不安状态的不同的、资源丰富的表达。换言之，他之所以难以摆脱“流动”这一主题的缠绕，可能是因为他未能和无法确定自己的位置：他游移于先世的爱尔兰、出生地阿尔斯特和被拥抱的英格兰之间。

无论如何，在这样一位自认拥有“一块红色泥土中迟到的岩石”的想象力的诗人和德瑞克·马宏之间，存在着一种显然可以证明的延续关系，后者写了下面这首题为《怀念》的短诗，其标题同样带有可以描述为幻景的或反讽的意图。这首诗，让我们这样说，是另一位来自北爱尔兰新教团体的诗人的作品，尽管德瑞克·马宏会因为被描述为一位北方新教徒而心怀感激，正像詹姆斯·乔伊斯有可能会为被称为一位南方天主教徒而心怀感激。实际上，马宏是贝尔法斯特的斯蒂芬·迪达勒斯（Stephen Dedalus）。

怀　念

椅子在刺耳的风中咯吱作响，
雨滴从枝桠上落下，
烧锅渴念着
高山，肥皂渴念着大海。
在那石头的小教堂里
在那荒凉的陆岬上
一个失落的部族在唱着《和我一起忍受》。

在此力矩原理是如此巧妙地起着作用，以致那些不习惯于精密审查和压力的人们可能不会马上明白其内在的运作，而阿尔斯特的读者则会对此习以为常。椅子是一株曾生长于林中的树木的最终产物；这棵怀念着它当初绿色生涯中的摇曳和至福的树眼下正碎裂、瓦解为木柴和木片。相应地，烧锅渴念着先世之山，在那里开采出的矿砂最终被塑造成越来越疲劳的金属。陆岬上失落的部族是否在歌唱它对上帝的怀

念？不用说，这一比喻可以被限定为反映北方新教团体所陷入的确切的历史性困境，恰恰是在它的安全感更为不可忽视地遭到攻击之际，它作为上帝的选民的感觉更明确地得到肯定，在此笔触令人发笑地轻微，但所移动的材料是沉重的，它的确处于一种深远层次的同情，"情感撞击着心灵。"

如同麦克尼斯，如同朗利，马宏无法与自出生起便归属的团体的虔诚和拒斥完全认同；那是些由于历史遗产而胶合在一起并形成政治上团结一致的北方联合主义者，不肯退让的城市势力看护人和顽固地拒绝在其生活中容纳爱尔兰维度的人们。这些在北方联合主义者的多数中分享同一起源的诗人，与爱尔兰文化有一种自然吻合，对于这种文化，联合主义的意识形态持续不断地、哪怕是可以理解地表示怀疑。作为诗人，他们包容自己团体的团结一致和颠覆这种一致的需求。他们无法献身于这样一个规划：按照占统治地位的联合主义意识形态可能会规定的主张，将一个政治的阿尔斯特写入存在。因为联合主义的口号"寸土不让"和"决不屈服"之惟一能想象的对等物，会是他们无法做到的严厉和无动于衷。

因此，他们关于自己的精神困境（往往作为他们团体的受挫困境的类似物和剥落状）的幻景，典型地表达为解脱和免除。在马宏的诗中，我们发现诗人常常求助于绘画中分解了的静止状态，或者求助于那种超越时间的、接纳性的顿悟瞬间。我们专注于一个来自于贝克特的闪亮片刻的灯光的意象，或者专注于来自松尾芭蕉（Bashō）的名古屋游廊内雪中聚会的意象；或者专注于诸如最后的火王（在一篇根据J. G. 弗雷泽对其命运的叙述所作的改写中）打破野蛮的循环并以自己的手结束生命，而不再服从于传统和等待被侵占者杀害这样一个典型的突破性时刻。集中关注这一解脱时刻的最为引人注目的例子，来自马宏划时代的诗作《韦克斯福德郡被废弃的小屋》中那奇妙的高潮。在此他敞开一个小屋的门，从而阳光的启示得以照耀在一簇遭到忽视、令人不快但又是哀婉动人的蘑菇之上。它们所喊出的，我大胆地解释为是马宏所听到的、从他的贝尔法斯特祖先们先世的喉咙中发出的牢骚满腹的合唱，他们从自己宗派岁月的监狱中恳求那位自由人

——他们的诗人后代：

他们在乞求我们，你看，以他们无言的方式，
做点什么，替他们讲话
或者至少不要再次关上门。
特雷布林卡和庞贝的失落的人们
"拯救我们，拯救我们，"他们似乎在说，
"让神不要抛弃我们
我们在黑暗和痛苦中行走了如此之远。
我们曾经有自己该过的生活。
以你那轻巧的记程器和松快的里程
不要让我们天真的劳作毫无结果！"

早些时候，我曾提到人们对希金斯提出的在某种意义上诗应该回应诗人所归属的"民族"这一要求持怀疑主义态度；我也提到了对叶芝的要求的抵制，他要求爱尔兰诗人听命于其它岁月以便保持持续的身份。现在我愿意提示，尽管这些义务鉴于我已勾勒的原因而失去了可信度，但与其说它们已从诗歌中完全消失，不如说其手段变得更为精炼。撇开部族的庆典，我们有抒情的反讽；撇开现实的确信，我们有幻想的变形。例如，让我们观照一下，迈克尔·朗利从何等遥远的距离之外静观1970年代初期的一场路边的野蛮行为：一个冬天的傍晚，一辆载着新教亚麻工人的小车在下班回家的途中被拦截，工人们被爱尔兰共和军射杀。通常人们会期待一首哀悼和控诉的诗，也许能包容新教团体对屠杀的愤怒情感。朗利所写的却令人震惊地独特和难以意料：

基督的牙齿和他一起升天：
穿过他一颗臼齿里的洞
风在呼啸：他被永久地钉牢
被他在萧瑟天空下暴露的犬齿。

使我失明的是那耀眼的微笑
还有对我父亲假牙的记忆
它们溢出玻璃杯：布满气泡
在他的身体之外，一个死气沉沉的咧嘴笑。

当他们屠杀十位亚麻工人
奇观在他们身旁的路上降下，
钱包、分币，和一副假牙：
血、食物残渣、面包、酒。

在我得以再次埋葬我父亲之前
我必须擦亮那些奇观，掂量它们
在他的鼻子上方，在他的衣袋里塞满钱币
在他死人的嘴里装上那副牙齿。

这首诗起始的句子预示了一场超现实的喜剧——基督的牙齿和他一起升天——但它实际上传达出一个令人毛骨悚然的情节剧。十字架上的一幕被按照它本来可能的样子重新想象，那是哀号的动物之死，朝天洞开着嘴；对犬齿和臼齿的技术性列举野蛮地迫使我们的读者从肉体上痛切地体验基督的哀号，消除了将十字架上受害者的救赎的死与阿尔马郡路边受害者的死联系起来时可能会带来的现成反应式的安慰。

但是随后诗再次突然转向，以敲击出一个怪诞滑稽、如同达利式梦幻般令人恐慌的音符。朗利的父亲的假牙何以会出现在这里？在此这些牙无可争辩地得到强调，它们冒着气泡；醒目地孤零零地在那里咧嘴而笑。它们之所以出现在这里，是因为诗人曾得知，当那些被射杀的工人在路边痉挛时，一副粘满鲜血和食物残渣的假牙落在地上。于是其时这些假牙喷涌而出，不邀而至，不可思议。它们出现在这里，以便作为一项交感的魔法行为，重新安置在他死去的父亲的嘴里。通过装配一副假牙而重建身体的完整性这一平庸的奇景是一项圣礼般的仪式，它用来表明通过诗歌本身的干预，实现纠正错误和重建

完整性这一令人向往的人间奇迹。

不过我想，在解释《亚麻工人》时，我们是否可以再进一步？在朗利的整个作品中，他的父亲按照他曾经生活的样子出现，作为一位在阿尔斯特的英国人，一位前不列颠士兵，他身上永久地留有在西部前线作战的烙印，并最终死于从战争旧伤中生发出的癌病变。因此在这首极为牵强又甚为大胆的哀歌中，是否能够毫不勉强地设想，用大卫·琼斯（David Jones）的话来说，“从某种意义上讲，这里所引发、祈求或咒念的，正是从本质上与（死者所归属的）[1] 特殊的历史情结密不可分地联系在一起的东西”？在此，特殊的情结指的是包容了眷恋、爱慕和癖好的精神体系的情结。那些工人作为新教的阿尔斯特人分享这一精神体系；朗利的父亲，作为不列颠士兵和阿尔斯特师在索姆战役中疯狂的勇气的见证人，同样分享它；分享它的还有“亚麻”一词本身，作为阿尔斯特种植者的勤劳的神话——保持异议和自立更生的象征。

我提供这一阅读以进一步展开麦克尼斯的见解：“另一个自我，现在，过去/甚至未来，都会无法延续/如果你的言辞仅只证明它们真实；/虽然你选择它们，它们也选择了你”，并以此证明当他对希金斯表示人的无意识可以由它去自我照料，无论他是否愿意，他实际上在谈论一种超出他所声称的常识之外的真理。我们也许可以说，那些有意识地拒绝沿着公共感觉的潮流撑船的诗人会得到缪斯女神的奖励，她奖给他们潜意识能量的发轫和对共同困境的真正的诗的表达。

在这方面，缪斯对保罗·墨尔顿显然是慷慨的。在这篇讲座的前面部分我引用过他的话语。由于背离任何形式上与北部天主教少数派（他由此出生）的政治纲领的一本正经的连带关系，他得以充分保全他的诗歌立场，从而在实践上实现了诗歌中的飘然而行。从一开始——那时他曾以北美印第安人诡秘的土著方式作为他本人创作的原始资源的面具，或者以美国内战期间一所战地医院中的活动作为北爱尔兰分立的地方自治区中诗人的正确活动的象征——直到他那些最后的

① 括号里的文字为作者所加。

诗作，在诗中一群不列颠和欧洲的艺术家聚集在布鲁克林就艺术和生活的主题进行自由联想，这位诗人始终拥有敏锐、奇妙、甚至技艺精湛的对于诗歌中力矩原理的理解。他关于纷争的杠杆从未少于众所周知的四十英尺的杆子。不过与此相对，他也在设法重新调配表明前20年历史特征的激烈、龌龊和徒劳的自我证实的精力。和奥登一样，他逃离了本土听众的期待：扮演一位“战争诗人”，以及在本国前线充当国民军队员。不过在他运用早期爱尔兰传说和文学矿藏的纯艺术冲动中——例如在他杰出的对 immram（那是凯尔特人独特的求索主题的一个方面）主题的重新安排中——墨尔顿也借助象征的发明证实了他所退避的（尽管他将它包容在自己的序言中）那种游手好闲的观点。在那里希金斯声称，“我在爱尔兰所见到的这种信念，是一种来源于生活的信念……一种产生魔力感的梦幻。”最终的反讽——我们都应感谢它——是那种由反讽者本人制造的反讽，它能够在表面看来命定的和单纯的幻景中注入新的生命。

涂卫群　译

信念、希望和诗歌[①]

——论奥希普·曼德尔斯塔姆

由于对艺术能够包容什么存在不充分的理解，“为艺术而艺术”已成为一个笑柄，经常遭到多少有些敌意的人轮番攻击。对于艺术家来说，艺术有一种宗教般的约束力。语言是诗人的信念同时也是他的父辈们的信念，为了走他自己的路并在一个不可知的时刻展开他特有的工作，他不得不把这种信念引到狂妄、好胜的极点。诗歌也许真的是一项失落的事业——像雅各宾主义，正如一位年轻的苏格兰诗人最近所注意到的那样——但是每个诗人都必须把他的声音像篡权者的旗帜一样高高举起。无论这个世界是否落到了安全机构和脑满肠肥的投机分子手中，他必须加入到他的词语方阵之中，开始抵抗。

奥希普·曼德尔斯塔姆，这位现代俄罗斯诗歌的拉撒路斯的例子使上述一切变得更为明确。曼德尔斯塔姆在1928年出版了他最后一本书，1938年他47岁时死于在斯大林的集中营之间辗转的途中。在当时以及他消逝后的20年里，他的名字几乎彻底被从苏联文学的记录中擦除了。他的书被查抄，他变成了一个“无名氏”，他最后10年的诗作掩藏在三本小学生练习册中，他的遗孀像珍藏先人的骨灰一样带着它们躲避战乱和迫害。然而现在如果在俄罗斯出版一本他的诗歌选

① 该文是希尼为克拉伦斯·布朗和W. S. 默温翻译的曼德尔斯塔姆《诗歌选集》以及克拉伦斯·布朗所著的《曼德尔斯塔姆》所做的书评，写于1975年。

集，将会在顷刻之间销售一空。曼德尔斯塔姆的信念似乎已被证实：

人们需要诗歌，它将成为他们自身的秘密，
令他们永远清醒
并让他们沐浴在它呼吸之中的闪亮波浪里

曼德尔斯塔姆通过效劳于人们所用的语言来为人们效劳。他的早期诗歌写于结交阿克梅派诗人的时期，这一团体的观念与意象派的观念相似并且二者几乎同时出现。这些早期诗歌口味挑剔、整齐匀称，在吸入了整个欧洲文学传统的空气之后又将它们作为俄罗斯的特殊气息呼出。在写于1915年的那些巴纳斯派的冷酷诗句：

日子像韵脚一样打着哈欠：一种麻痹感
从早上开始，艰难地继续、继续：
像吃草的牛，金色的疲乏没有能力
从芦笛中唤起整整一个音符的丰富，

和二十年后在流放中写下的这些不加掩饰的强语势诗句：

当我的琴弦象伊戈尔之歌一样被调紧，
当我屏住呼吸，你会从我的嗓音里
听到泥土，我最后的武器，
大片黑色泥土干燥的湿气。

二者之间仍能看出有机的联系。在另一首写到俄罗斯黑色土壤的诗中他要求它成为“沉默的劳作中黑暗的言辞”。正如克拉伦斯·布朗所指出的那样，曼德尔斯塔姆是一个听觉诗人：“他听见他的诗句并把它们记录下来，把它们从寂静中、从一开始不能听见的事物里拧出来。”每一项事物——俄罗斯的土地、欧洲文学的传统、斯大林的恐怖政策——都被迫凝聚在一起扮演诗歌的声音；“因此奥维德带着他逐渐消

退的爱/把罗马和着积雪编织进他的诗句。”这种诗歌嗓音绝对是属于他的。

曼德尔斯塔姆在生活的完美和作品的完美之间取消了叶芝式的“选择”。1971年当他的遗孀编撰的纪念文集《背离希望的希望》在西方出版的时候他进入了俄国文学的殉教史。这一故事始于曼德尔斯塔姆因一首反斯大林的诗而招致的被捕。该诗并未发表，但一个告密者的耳语足以导致他在沃罗涅的三年流放、他的第二次被捕和心力衰竭之后迅速的死亡。

如果说娜杰日达·曼德尔斯塔姆（曼德尔斯塔姆的妻子——译注）是我们时代将诗歌从寂静带到世间的伟大的缪斯支持者之一的话，克拉伦斯·布朗就是任何诗人都不曾觅见的最杰出的鼓吹者之一。他的书涵盖了曼德尔斯塔姆的早期生活和作品，直到20年代末，这是他将近20年浸淫于诗歌、探询曼氏生命历程的结果。作为一个传记作者和一个批评家，克拉伦斯·布朗用双重的敏感工作：他进入到他的研究对象之中去理解、去感受他，进而感染读者；但他同时也站在外面，在具体语境中审视诗人，背离他极富文学素养的耳朵和高度发达的知识去检验那些诗歌。这本书的进展缓慢而悠闲：有一种既关注又紧密地卷入其中的语调。在死亡严酷的追捕中，他是霍拉旭之于曼德尔斯塔姆的哈姆雷特。我对这本书最好的称赞是它完全符合它的题献——给娜杰日达·曼德尔斯塔姆。

克拉伦斯·布朗同时也在对文本的技巧和语言质地的优美洞察、对这些作品的存在本身的感激与欣悦之中评述了曼德尔斯塔姆的诗歌。在我阅读他的评论，阅读他和W. S. 默温合译的曼氏诗歌的时候，我不时咒骂自己对俄语的无知。《诗歌选集》包含了曼德尔斯塔姆写作生涯各个阶段的作品，从阿克梅主义的《石头》到流放中最后的诗篇《火与冰的泪水》。这些译作带着美国当代诗歌的痕迹，我注意到默温的译诗柔化了俄语雕塑般的声音——这是标准的格律诗节变成自由诗时无论如何都不可避免的——但它们幸好保留了曼德尔斯塔姆想象力的丰富性和独特性，他的预言以及他对厄运和救赎的庆贺：

> 成垛的人头在向远方徘徊。我缩在其中。没人看见我。但在富有生趣的书中，在孩子们的游戏中，我将从死者中升起，说太阳正在闪耀。

我们现在正活在我们自己这个危急的时代，这个时代作为一种艺术的诗歌受到被某种要求遮蔽的威胁：它要求诗歌成为政治态度的图示。一些评论者像真理部门派来的公务员一样拥有全部的鸡毛蒜皮的刀笔技能。曼德尔斯塔姆的生命和作品是有益的、具有警戒作用的：如果一个诗人必须把忍耐变成进攻，他得去追寻一次毁灭，并在他的生命和作品中准备承受后果。

胡续冬　译

欢乐或黑夜：W. B. 叶芝与菲利浦·拉金诗歌的最终之物

首先，我想朗诵捷克诗人米罗斯拉夫·赫鲁伯（Miroslav Holub）的一首诗作为开场白。此诗所描摹的两种品性恰好寓言性地表述了 W. B. 叶芝与菲利浦·拉金采纳的不同诗歌姿态，不仅朝向了最终之物而且几乎关涉到了全部。它具有黑板图表那样完备的清晰性而且出色地道破了我这次演说的主旨：

死　者

在第三次手术后，他的心脏/像古老狂欢节的靶心被刺穿，/他在床上惊醒且开口说，/“现在我很棒/仿佛一株向日葵，顺便请问/你有否见过造爱的马群？”//他死于那个黑夜。//而另一个人痛苦地跋涉过八个/乏味的春秋/像酸涩的溪流里/一只长发飘飘的水生植物，/从墓地围墙的背后他仿佛探出了/烤肉签上那苍白的面容。/最后他的脸消逝了。//别无二致，死亡天使/抬起他的平头钉木鞋/踏入了他们的延髓末梢。//我知道他们经受了同样的死亡/但我并不认定他们/以同样的方式死去。

正如菲利浦·拉金所言：可读性就是可信性。在赫鲁伯的描述中，两个人两种不同的生存方式暴露出生命的真相，而由此他所宣称的二者死亡方式的差异也拥有了巨大的说服力。的确，正是由于这种无法辩驳的劝导性力量才使我想将赫鲁伯的诗作与拉金的一首观点截然相反的诗作进行比较，其中有一行如下："哀叹和抗争对于死亡并无分别。"拉金的《晨歌》是一首闪烁着黑暗洞察力的作品并构成了与赫鲁伯的直接冲突，在后者的作品中想象与修辞的手法被神秘化了，它们掩盖了死亡之后肉体的消散及精神的乌有的事实。宗教、勇气、哲学、饮酒，以及工作和闲暇的惯例，所有这一切都被拉金看作了安慰剂。当他步入暮年，他的目光聚焦于一处，紧紧盯视着他自身肉体消亡这一冷酷现实。因此，对于他来说人类理智就应是一件运用于尘世范围内并不断驳斥任何企图超越或躲避必然性的虚妄憧憬的家什。换言之，拉金式的诗人，完全认同于酸涩溪流里一只长发水生物的生活，而且在其人生的最后 20 年里，他为自己创造的角色与从墓地围墙后探出的烤肉签上苍白的面容明显相似。因此我此次演说所要完成的正是考察拉金诗歌向度中的潜在意旨，并追问是否他对叶芝较为浪漫的倾向的著名拒斥，并非如此经久不衰地获得赞同。

请看叶芝极富幻象性的作品：《寒冷的苍穹》。他曾将其描述为他在冬日仰望天空时一首油然而生的情绪之作，但诗歌所负载的却远远超过了情感和表象。在其中天气状况与形而上需求势均力敌被同样涉及：

> 突然间我看到了寒冷的令乌鸦喜悦的苍穹/它看似冰在燃烧但却不仅仅是冰，/在心灵与想象之上被疯狂驱赶着的/每一这样和那样的偶然思绪/消逝了，仅存的记忆，应在季节之外/混和了热血，属于青春及涉过久远岁月的爱；/而我承受了感觉和理性的全部责难，/直至我呼喊着颤栗着前后摇摆，/被光线射得满身孔洞。噢！当鬼魂开始在/死亡之床上加剧混乱，是否它被/赤裸着抛至了路上，正如书中所言/为天罚的不义所击打。

这是对意识的震颤，对华莱士·史蒂文斯所称的我们“精神的高度和深度”的全部尺度敞开的一瞬间的生动记录。诗行间的震荡戏剧化了刹那间的觉悟，没有藏身之所，人类个体生命在巨大的寒意中得不到庇护。灵魂的脆弱、无限空间前精神的恐惧以及它们提出的无法化解的质询前的昏眩——所有这一切都被同时呈现出来。该诗可以用霍浦金斯的话来概括“心灵的昏厥……践踏/由对高度的恐惧而加剧。”很明显，叶芝已经掌握了霍浦金斯在另一篇文章中所言及的“天赐的手法”。在精神的山巅上他也经历了严峻的考验，置身于那些“坠落的悬崖/惊恐、陡峭、深不可测。”但不同之处在于，在霍浦金斯那里，恐惧有其特定的等从物；神性，或许遭他怀疑，但确实为未知与不可知的事物提供了神学的经度和纬度。在《德意志废墟》与《恐怖十四行》中，霍浦金斯的激情是对话的激情，是诅咒与吁求：一个“你”被设定，一个安慰者被呼唤（或者一个虚假的安慰者被拒绝，腐尸般的舒适、绝望）。在叶芝这里，恰恰相反，这个人格化的上帝消失了，但其诗歌依旧传达了一种强烈的直面遭遇感。精神仍旧煎熬于某种应答性，某种责任感，在那里的某物，某种与“令乌鸦喜悦的苍穹”一样真实可信的直观元素。

如“被光线射得满身孔洞”一语，不可言喻的感受便是由肉体的知觉和智性的洞察混和而成。频闪的光线与精神的烛照在此处难于分辨。作为第一人称单数的诗人“我”，即不断反省着的自我意识，与视网膜上缭乱着无限与孤独的视觉见证的诗人的眼睛，极为完美而具体地汇合于一处，而这只是诗人风格特质与精神内涵相互交溶的众多实例中的一个。在诗中，当动词“加剧”（quicken）与过去分词“击打”（stricken）谐韵，并仍旧保持自身与之对立；在另一处，当韵词“季节”（season）以其原生的确定性与“理性”（reason）潜在的削弱力量相斗——当这些情况发生时，诗歌艺术的动作使诗人激跃的情感和智性因素协调一致。如果将其置于另一个或许过为简单的模式中，《寒冷的苍穹》是这样一首诗作，它昭示了生命的整体性目标；它通过韵脚、节奏及抑扬语调等诗艺手法内在地完成了这一宗旨。这些技法创造了一种力量和一种秩序并以其高扬了这样的信念：在我们自身

的存在中存在着一种无所不在的更伟大的力量和秩序。

道路上的鬼魂，死后灵魂的定数，时光流逝间个体行为在永生中所得的回报。这样一些传统的关怀与《寒冷的苍穹》深深勾联，而且它们当然也是萦绕了叶芝整整一生的关键之物。无论它是斯莱戈郡① 的神话传说，是都柏林神秘的社团宗教，是招魂术士的集会，还是虚构了库丘林② 的魂魄在亡灵国度种种历险的北方戏剧，叶芝总是在满怀激情地撞击着物质世界的壁垒以求在另一侧叩询出一个答案。他的研究是隐秘的，他的宇宙观是稀奇古怪的，但他的头脑却保持着冷静。理性的观审经常被他明智地使用，如果它只是为了被丰富的想象和超众的技巧所吸纳。换言之，叶芝对超自然的拥抱一点也不天真。面对肉身易朽、现实的贬损力量及死亡的消解力量，叶芝与拉金一样敏感，然而他却处心积虑地抗拒着物质对精神的霸权。不仅如此，一旦涉及到超自然机制中信仰的本质，他也如我们其他人一样感到头绪不清，而这一点在他的《幻象》的序言中表达得最为突出。神秘信息与玄思得来的财富被某种存在部分地赠予了他，他喜欢将其称为“幽灵般的导师”。

> 一些人会问我是否真的相信我的日月轮回确实存在……对于这样的问题我只能回答，在某些时候，如果我和置身于奇迹之中的所有人一样为奇迹所征服，而我已用文字将这些过程记录下来，我的理智也已很快恢复；此时那个系统会清晰地呈现于我的想象之中，我将其看作是可与温德汉姆·利维斯③ (Wyndham Lewis) 绘画中的立方体与布朗库斯④ (Brancusi) 雕塑中的卵形物相媲美的极为风格化的经验组织方式。他们帮助我将现实与正义整合为一体。

这段话既冠冕堂皇又令人动容，但我想用另一个非常不同的例证

① 爱尔兰共和国北部一郡。
② 爱尔兰民间传说中独自保卫祖国抵抗侵略者的英雄。
③ 温德汉姆·利维斯 (1889—1957)，英国画家及作家。
④ 布朗库斯 (1879—1957)，法国雕塑家，西方现代派雕塑创导人和先驱者。

补充它，一段叶芝在思虑最终之物时的即兴措辞。它援引自特洛茜·威利斯莉（Dorothy wellesley）女士的回忆，她追述诗人晚年与她的交谈，而这一段近乎枯燥的文字记录了他们的一次会面：

> 有一次我和叶芝深入地探讨了这些问题，我们聊了好几个小时，他相当随意地谈论着身后之事。最后我问他："你认为死后的瞬间什么事情会对我们发生？"他回答："一个人死后，他并不知道他死了。"我问："那他的状态如何？"W·B·Y回答："处于某种半知觉状态。"我说："就像在半梦半醒之间？"W·B·Y："是的。"我又问："这种状态持续多久？"W·B·Y："可能大约20年。""这之后呢？"我问："又会发生什么事？"他回答："接着是炼狱期，这期间的长度取决于一个人在尘间所犯下的罪恶的多寡。"接着我又问："那其后呢？"我实在记不起他的原话，但他谈及了灵魂向上帝的回归。我说："嗯，在我看来你是急急忙忙将我们赶回罗马天主教会的巨大怀抱。"他当然是个爱尔兰新教徒，我斗胆向他提问，但他却报之以响亮的大笑。

笑声并非是全然的回避。事实上，笑声确立了一个疑问可再次游移的对话空间。它是一种精神构建的社会性表达，其应允了超险的精神冒险与深刻的怀疑态度可共存并生。它也是理查德·艾尔曼（Richard Ellmann）在名为《W·B·叶芝的第二次青春》的文章中所论述的悲剧感受的喜剧式传达。艾尔曼写道，在晚年时，诗人"被他内在的真诚所驱使从而容留了现实分裂以及正义虚幻的可能"，"丰饶角[①]的生命意象"，艾尔曼继续写道："空贝壳的生命意象无情地颠覆了。"然而正是由于叶芝对两种感受同样忠诚而且拒绝掩饰其中任何一方，我们才将其认定为是拥有最高造诣的诗人。临近20世纪中叶，他依

① 丰饶角，源出于希腊神话，象征着丰饶。

旧保有着那在其初始期归属于托马斯·哈代的"黑暗中的画眉鸟"的歌喉。画眉的歌唱揭示了歌声的非理性基础，它的天赋便是沉湎于冲动而毫不顾忌见证。尽管哈代的精神气质使其关注于悲惨的情境，却有一次恩准了他隐蔽的心灵为这只奇异的鸟儿砰然跃动：

> 歌颂这至福的音响/如此之少的原因/被铭刻于大地的诸物之上/遥远的或临近，/我可以设想有某种被祝福的祈望/正颤抖着穿过他那/美妙欢欣的夜色，由他明晓/而我却一无所闻。

我们可以说此时的哈代，正经历着叶芝写作《幻象》时所经历的一切：他在奇迹的至深处为之折服，但他却必定不是那个在叶芝的巨大影响失效后拉金转而求助的哈代。在其艺术生涯的转折点上，拉金求助的哈代是一个悲天悯人的诗人，而不是此处的哈代，非理性祈望的目击者。"中性的调子"较之"至福的歌喉"更能吸引他。在"遭上帝诅咒的太阳，一棵树/以及镶满灰黄树叶的池塘"中，哈代的冷漠为拉金加载了更多的沉重也切削了更多情感的冰雪，而这是《寒冷的苍穹》中任何一种启示都无法企及的。无论如何，正是这遭上帝诅咒的太阳使《高窗》一诗的末尾闪烁出一片迟滞的光芒，它当然对立于任何一种启示性场景，在其中叶芝式的宣谕者"呼喊着颤抖着前后摇摆"。叶芝的寒冷的苍穹，正如我试图要证实的，既不冰冷刺骨也非消极否定。相反，它是丰盈生命的映现，而在拉金这里，被日光击打的距离通向了一种无限的所在，它虚空含混，像"盲目的挡风玻璃"任意地漫无目的地反射着一切。《高窗》一诗的结尾如下：

> 而突然间/在高窗的深思中有甚于词语的闪现：/阳光穿透玻璃，/在它之外，深蓝的大气，显示着/无物，是乌有之乡，没有尽头。

当拉金从自然之中抬起双眼，看到的是巨大的空场。正义与不义在

天空中都无迹可求，空间没有提供启示也没有设定界限，置身于外，可能免于冲突。置身于外，却不是我们的命数。为了抗拒这种形而上的严酷情境以保存自身，我们所拥有的一切只是由慈悲人性促生的一点脆弱的温情庇护。在他的后期诗作《割草机》中，拉金相当严肃地写道："我们应当彼此/关心，我们应当慈悲/在时间还来得及的时候。"但是这微小的庇护是不足以抗衡现实在人类生命面前所吼出的巨大的"不"字的。自然，我们会希冀以由爱和艺术所激发的巨大的"是"字来回应，但他无力于此，因为他坚持顾及全部消极的现实，而这一点最终瓦解了认可的冲动。如《太阳能》这一类作品中四射的光芒，总是由于搀杂了《悲伤的台阶》一类作品中的苍白而变得黯淡。

这一点，当然就是为什么对拉金最优秀的诗歌也要怀着如此卑微的心境来阅读的原因。这也是丰饶角与空贝壳间微妙的辩证法，它被迫在虚无主义的死神面具与预定了天堂席位的坚定微笑之间努力疏缓想象力的僵局。正如捷斯拉夫·米沃什（Czeslaw·Milosz）所发现的，当代知识分子无一幸免于虚无、荒谬、反意义所施加于我们世界之上的压力，所有这一切构成了我们浸淫其中的精神氛围。但米沃什又指出这种否定的压力只是在反抗着那已将胜利让渡给它的现代文学总体潮流。诗歌，米沃什祈告，绝不能迁就这种趋势，反之，它应卫护对于理性、科学及科学哲学的古老的世纪性敌意。这些观点见于米沃什 1979 年发表于《澳洲诗歌》的一篇文章，它们在内部纠结着争议；而由于结合了对拉金《晨歌》一诗的批评而更具尖锐的挑战性。我曾援引过此诗，而现在我想更为详尽地考察它。米沃什对此诗"高超的诗艺成就"大加赞赏，然而对于那些对 1977 年圣诞节前两天《泰晤士报文艺副刊》刊载此诗一事仍记忆犹新的人们来说，这样的嘉许仍显得轻描淡写：

> 我工作了一天，深夜喝得半醉，/在凌晨四点醒来我盯视着，那无声的黑暗。/直至窗帘边缘泛起了曙色，/我才得以看清是什么原本一直在那儿：/不安的死亡，现在整天逼近，/使全部的思维丧失然而何时/何地我自己将怎样死去。/枯燥的质询：死亡/与垂死的恐惧

/重新在攫取和战栗中闪现。//在盯视中心智茫然。毫不追悔/——善事未行，爱也未曾给予，/时光虚掷——也毫不悲戚因为/在荒谬的开端间唯一的生命/能如此漫长地逾越间隔，或许永远不能；/但是空虚始终占据了全部；/我们赶赴的灭绝确定无疑而且/常常被遗忘。不在此处，/也不在任何他处，/顷刻之间；没有什么更可怕，没有什么更真实。//这是一种特殊方式的畏惧/没有什么把戏可以驱散。宗教曾一试身手，/巨大的虫蛀织锦回荡着乐音/虚设了我们不死的假象，/而伪善的家伙们说："理性的存在不会为一件/感受不到的事物而害怕，"却无视了/这正是我们所畏惧的——无形，无声，/无味，无嗅，无法触及，无法去爱和关涉，/思虑中的无物，/无人能从中还魂的麻醉剂。//而它正处于视觉的边缘/一小块散漫的污迹，一点恒久的清寒/将每一次冲动都放慢为犹疑。/可能所有的事都不会发生：这一件却会/来临，在熊熊燃烧的恐惧中当我们/不为人群和酒液捕获并且平息下对它的/狂暴认知。勇气并非好事：/它意味着不伤害他人。做一个勇者/不让任何人幸免于地狱。/哀叹和抗争对于死亡并无分别。//光线慢慢加强，房屋现出原型。/像个衣橱立在那里平淡无奇，我们所知的，/都是庸常之见，知道我们无法逃脱/也无法承受。不得不到另一边去。/而此时紧锁的办公室里电话机蜷起腰身/准备震响，所有乱糟糟的无人照管的/出租世界都开始起身。/无日的天空像石灰一样惨白，/工作必须进行。/邮递员们像医生穿行在房舍间。

很难想象出有一首诗比此诗更对立于圣诞摇篮中基督圣婴张扬生命的象征主义的了。似乎仲冬的微光与中世纪颂歌中的承诺已被《每个人》这样的中世纪道德剧中的恐惧与悲伤荡涤一空了。实际上，拉金的惊悚极易使人忆起《每个人》中角色所遭受的惊悚；剧中的召唤者，被

拉金称为“不安的死亡”的存在，一步步阴险地追踪着诗歌的发展，正如它追踪了戏剧的进程。更有甚者，《晨歌》中死亡的形象具有一种特殊的复仇力量，因为形容词“不安”曾令人难忘地出现在拉金的早期诗作中，它欢呼了茂盛树木无限蓬勃的活力，它们充盈的生命一年又一年更新了我们也更新了其自身。《树木们》的最后一段写道：

> 但不安的树丛仍在每一次五月的/丰硕成熟里舞动。/去年已逝，它们似乎在说，/重新再来，再来，再来。

在这一段中，“不安”一词显示了巨大的奢华与深挚的原生性。而在《晨歌》中，它却有着死亡猎犬一般的冷酷和四处漫游、饥肠辘辘的语速：在诗中的第五行它冲破了拉金的约束，并在下面的45行诗中撞击着我们伦理的界限并迫使其退缩，愈来愈远离与信仰慰藉的关联。还是在《晨歌》中，词语“重新”（在《树木们》中如此欢快的一个词）被重置于恐怖的语境中。当“恐惧”（dread）与“死亡”（dead）谐韵，它与其全部语义的紧张对峙几乎达到了顶点。而动词“死去”（die）也在动词“战栗”（horrify）中引爆出身的激情。

> 不安的死亡，现在整天逼近，/使全部的思维丧失而何时/何地我自己将怎样死去。/枯燥的质询：死亡/与垂死的恐惧/重新在攫取和战栗中闪现。

你可以继续称道这首诗技巧方面的成就，例如“视觉”（vision）与“犹疑”（indecison）的谐韵，这釜底抽薪的一招是典型的拉金体，在暗中反驳了回响在叶芝诗韵中精神强劲乐观的音调。然而，代之以更为详尽的评析，我将集中精神探讨一点，即：这首诗对我来说无疑是一首后基督教时代的作品，它瓦解了灵魂对不朽存在的传统渴望并否定了神性对无限个体关注的古老眷顾。不仅如此，无论读者多么众多或多么稀少，或许他们会在阅读初始时同情这些观点，但在诗歌结尾处他们会惊

讶于那修辞波浪上的如簧之舌已将他们带至多么遥远的所在。读者们像粗心的冲浪手被它抛置在巨大的空虚之上，并且被带入其中远远超乎他们的预想。诗歌文本抵达了这样一个所在，用叶芝的话来说，"寒风扫过我们的双手，吹拂着我们的脸颊，水银柱下降。"

然而叶芝，却不把这些事物看作缺席的象征，而是看作为超自然的至福在场。在他生命的迟暮之年，在《对我工作的一份简介》一文中，叶芝讲述了他对某种表述形式的灵感，在其中想象"可以超越情感而被带至原初的冰"。毋庸多言，这冰正是死亡隔板下暴露的腐殖的对立物。与其说是冰冷的衰竭不如说是最终的获取。它同构了那寒冷的苍穹，在那里"看似冰在燃烧但不仅仅是冰。"因为他迷醉于史诗和戏剧，它也同构了叶芝在艺术中对主观感伤及肤浅情绪的弃绝；他的雄心是要确立诗性想象水晶般的尺度，而人们应以此为生命的准则。对于叶芝来说，在莎士比亚笔下的男女英雄于死亡的一刻所获得的幻象扩张及随之而来的历史性静穆中，有某种东西既是可艳羡的也是可效仿的，"超越了情感而被带至原初的冰雪"。他希望人们在实际生活中能追随悲剧艺术显示的坚韧与抗争精神，或者至少将其内在化。当拉金认定人类应蜷缩于慈悲天性之中仿佛一群躲避天空不义的难民，叶芝则完全赞同热烈的虚饰及戏剧性挑战。拉金会宣称：

> 勇气并非好事：/它意味着不伤害他人。做一个勇者/不让任何一个人幸免于地狱。/哀叹和抗争对于死亡并无分别。

而叶芝完全否认这一点。"没有一个女演员"，他断言："曾在扮演克莉奥佩特拉时哭哭啼啼，即使是头脑简单的制作人也不会有此念头。"总之，他要表明抗争的死亡和哀叹的死亡的确有天壤之别；而诗人与女演员的天职就是不断抗争。

由此我们会假想作为永生读者的叶芝，一定会抵制拉金的《晨歌》，即使它的诗艺成就如此辉煌。而由于同样的缘由，捷斯拉夫·米沃什也持此观点，《晨歌》作为一部"以 20 世纪后半叶特有的感受方

式”处理了死亡这一永恒主题的作品，他在认可了其完整性之后接着批判道：

> 但是诗歌留给我们的不仅是失望还有羞耻，而我会扪心自问。或许我们太容易遗忘了几个世纪以来，理性、科学以及科学哲学与诗歌的相互敌意？或许诗人已倾向于矛盾的另一方而他的推论像一种背叛使我震惊不已？总之，死亡在诗中拥有无上的法定权威和普遍必然性，而人被削缩为零，成为一簇感知，或更少，只是内部可裂变的统计学单字，但是诗歌在本质上总是站在生命的一边。当人在岁月里漫游，生命的信念永远与他相伴，并且总是比仅表达了其一种形式的宗教或哲学信条更博大深沉。

仍旧是如此，当一首诗押韵，当一种形式激活了自身，当一种格律将意识更生，诗歌已经站在生命的一侧了。当一个韵脚惊动并拓展了词语间的固定关联，那它本身就已抗拒了必然性。当语言超越了需求，正如在所有成功的作品中一样，它已选取了张扬生命的尺度并僭越了界限。那么，在这种基本的艺术模式中，拉金的《晨歌》并没有叛逃到矛盾的另一方去，然而他的言辞的确为消极的一方增添了砝码，也无疑有助于天平向化学定律及道德沉沦一侧倾斜。这首诗使冥界诸神面前的里拉[1]琴音缕缕哑绝并且放弃了奥尔弗斯式历尽艰辛拖曳着生命在斜坡上攀爬的努力。虽然它具有惊心动魄的真实性和艺术魅力，但《晨歌》仍然违背了叶芝所倡导的“精神才智的伟大劳役”的要求。

这个短语引自叶芝诗作《人与回声》，我将以其来结束我的演说。在其中，我开始时朗诵的赫鲁伯诗行中被欢快处理的主题转而被精心设计成某种更为庄严有力的事物。两个诗人都在死亡门前展露个性，赫鲁伯大胆的超现实主义使他确信生命中马匹们造爱的奇异视象，但

---

① 里拉琴，古希腊的一种弦乐器。

叶芝式的预言者却经受了远为艰苦的磨难并且被回报以一种更为难得且更富实效的现实洞见。的确，《人与回声》所暗示的正是我在一系列演说中通过不同的作品和评论所力图反复重申的，即：人世间生命的旨归以及在其实现过程中作为关键因素的诗歌的旨归，正是叶芝在《布尔本山下》所称的“人类的尘世完美”。

因此，为了抵达这一目标，为了使人类创造出自身栖居其中的最美好的环境，诗歌的重要性在于它提供的现实视域应具有改造能力，而单纯地摹写既定的时空场所便显得无关宏旨了。一个要成为最充分意义上的诗人的诗作者必须尝试一种在观照环境之时又超越其环境的写作方式。真正富于创造力的作家，道出他或她的洞察和感受，以此来改造环境并生发出我一直所称道的“诗歌的纠正”力量。世界在被一个莎士比亚或一个艾米莉·狄金森或一个萨缪尔·贝克特阅读之后焕然一新了，因为在阅读中它被扩展了。事实上，贝克特在面对事物的终极荒芜却从不避缩方面并不逊色于拉金，但他是这样一类作家的杰出代表：他们在荒芜面前还要积极行动。构成其诗艺天才的并不是贝克特的悲观主义世界观：他的超众归之于在其艺术剧场内所创造的惯例性手法，不仅忠实于现实屋宇下令人沮丧的进程——更重要的是——转化它们。正是由于他具有改造能力的语言方式，他对词语嬉戏与辛辣幽默的混合，作家贝克特拥有的生命较之市民贝克特所容忍的看似可以获得实证的现实，要远为丰富。

我们走向诗歌，走向普通的文学，在我们自身之内被引领向前。而它所能做的最好的事莫过于赠给我们一种经验，它仿佛预见了我们似乎正在追念的确实之物。在大部分充满创造力和启示性的诗歌中动作着的是一种精神能力，它可以筹划一幅关涉自身的崭新蓝图，一种自我活力的崭新疆域。这就是为何我要以《人与回声》，一首以人类意识反抗神秘之物的险峻真容并直面人类存在的自身限制为内容的诗作来作为结语的缘故。此处诗人的意识为其创造冲动及其有限的认知所充盈。认知是有限的因为它承纳了伴随着生命历程的痛苦，也承纳了失败与对自我和他人的不断伤害将无可避免地持续于即使最成功的事业背后。但在诗歌中，精神的冲动仍旧保持着创造力，并遵从了进

行精神才智“伟大劳役”的人性律令。

在《人与回声》中，人类境遇被反映于某个身处极端困境的人身上，某个渴望创造他的灵魂，渴望将自身带入整体性，渴望将其精神和存在与神性的精神和存在溶为一体的人身上。因而他造访了圣坛，不在德尔斐[①]，而是在斯莱戈郡克垴克纳瑞山腰的一个狭谷中，一处名为奥特的所在；但是岩石表面并没有发出任何神的讯息——它所做的一切就是报以一句回响。当然，回声所传达的正是人最为殚精竭虑的终极认知。回声标明了思维的界限，即使它还在号召精神倾尽全力。诗篇中此种辩证论点间的紧张焦灼也如拉金的《晨歌》一样笼罩于死亡的阴影之中，但远远要生机勃勃无所畏惧。《人与回声》试图在血腥的自然世界与平凡的宇宙中开掘出历史存在的意义。它写作于叶芝生命的即近临终之时，那时他回顾往昔半个多世纪来在爱尔兰历史性事件中他的所作所为：例如阿尔比盖尔剧院[②] 的落成以及在 1916 年起义的前奏中它产生的政治影响；爱尔兰独立战争与众多英裔爱尔兰贵族深宅大院的倾毁；以及另外一些更为隐私的，负罪的诱惑性事件，例如一个年轻诗人的精神失常以及茅特·岗，一个叶芝带着一半罪孽感热恋的舞者。

人与回声

人：在一个名为奥特的狭谷中/在断裂的石块下我伫足于/那正午无垠的阳光从未燃亮的/一处凹槽的底部，/并向石头呼喊出一个秘密。/现在我衰老而疲病，/我所言说与所做的一切，/都变做了疑问直至/我躺下一夜夜无法入睡/从未获得正确的答案。/我的戏剧中所派遣的那些人/是否已被英国人枪击？/我的言辞是否给那女人昏眩的头脑/施加了太大的压力？/我说出的

① 德尔斐，古希腊地名，阿波罗曾在此做出神谕。
② 阿尔比盖尔剧院，由叶芝于20世纪初在都柏林创立，上演民族戏剧，被视为爱尔兰文艺运动的摇篮。

话是否能核查那/使一座房舍废弃的缘由？/一切看似有罪直至/我彻夜无眠躺倒并死去。

回声：躺倒并死去。

人：那妄图躲避/人类才智的伟大劳役/最终是徒劳。在粗针锥孔与病痛之中/都没有解脱之方，/也没有一项工作如此伟大/如同赦免了人类的肮脏责任。/当人仍能保全肉体/美酒与恋情使他沉醉入梦，/在醒来时他对上帝满怀感恩之情/他的肉体及其愚钝安然无恙，/但肉体消亡他便不能再次入眠/直至他的理智逐渐确立/在清晰的视野中一切条理分明/并追索我所追索的思想，/然后在他灵魂的审判中起身站立/并且，结束所有的工作，将一切/从理智与视线中驱赶/最终在黑夜中沉没。

回声：在黑夜中沉没。

人：噢！石头的嗓音/在伟大的黑夜中我们能否畅然欢欣？/除了在此处面面相觑我们/还能知晓什么？/但是不要做声，因我已遗失了主题/它的欢乐或黑夜不过是一场梦境；/在其上一些鹰隼在搏斗/从天空和岩石上坠落，/一只被击伤的兔子痛楚呼告。/它的声音使我思绪纷乱。

这正是叶芝在《寒冷的苍穹》中写到的发自启示和苦痛经验至深处的一声旷远的呼告：此处他被黑暗摄取有甚于被光明充溢。关于这首诗可以谈论的很多、很多，比如回声坚硬外壳上格律的力度与人声的弹性。但我打算将我的讨论集中于一项具体的评析和一项简略的结论性思考。具体而言是最后的韵脚，它将“呼告”（crying out）一词与“思绪”（thought）扭结在一起。它谈不上完美也不应如此，因为在思绪承诺的文明方案与兔子的呼告揭示的死亡与痛苦的现实间并没有一种完美的和谐。将“呼告”与“思绪”紧紧结合于一处的是这样一种觉悟：在苦难与残暴无疑要比善良天性更为茂盛的世界上，它坚持要奋力创造出意义。韵脚——及所有的诗歌——并不只是讲述了精神的

受难，也显示了它必须如何受难，在与野蛮悖谬的对立中开掘出人性的源泉，整合精神的积极力量以反抗自然的隔绝与历史的暴政，用“欢欣”来回应岩石上传来的声音，无论如何它都在说：

> 噢！石头的嗓音/在伟大的黑夜中我们能否畅然欢欣？/除了在此处面面相觑我们/还能知晓什么？/但是不要做声，因为我已遗失了主题/它的欢乐或黑夜不过是一场梦境；/在其上一些鹰隼在搏斗/从天空和岩石上坠落，/一只被击伤的兔子痛楚呼告。/它的声音使我思绪纷乱。

一种强烈的感染力跳荡在诗歌的结论里，精神的抉择依旧是开放的，精神的质料仍是鲜活可靠的，即使它的功能也会在瞬间遭到质疑。拉金的《晨歌》结束于困境，《人与回声》却保留了一种自由，并奋力说出一个最终的“是”字。这个“是”字弥足珍贵，因为我们可以用卡尔·巴特[①]的方式来言及它，他说在莫扎特音乐的核心有一个巨大的“是”字，由于它战胜并包容了一个“不”字而意义深重。换言之，叶芝的诗作认可了这样的观念：就其卫护精神抗拒着外部攻击与内部诱惑而言，勇气仍是件好事；它显示了诗歌多么顽强而充满希望的活力，它自身便是“欢乐”与一种纠正力量的彰显。上述诱惑之一就包含在拉金令人心碎的失败主义论调之中：“哀叹和抗争对死亡并无分别。”

1990. 8. 30

姜　涛译

---

① 卡尔·巴特，(1886—?)，瑞士神学家。

测听奥登

这堂课我想探讨的是 W. H. 奥登所追寻并获取的那种诗歌主权和那些可能被描述为他的诗歌音乐的东西之间的变动不居的关系。诗歌主权我指的是自然地添加到嗓音里的权力和重量，这种添加不仅仅缘于讲述真理的恒定历史而且更依靠它的音调、它所取得的对耳朵深处的统治以及由此产生的对我们心智和禀性的其他部分的统治。诗歌音乐我指的是技术手段，或多或少具有可描述性的语言和形式效果，通过它某种音调才能得以实施和维系。我将倾听奥登作品中的几段并尽可能描述出在其中被听见的东西；我也将尽可能追踪这些作品生发的回音，询问这些回音是怎样拓宽了诗歌的范围或者暗示了它的局限。

在奥登的文章中，他不断地追溯诗歌的双重属性。一方面，诗歌可以被看作神奇的咒语，基本上是声音的一种物态以及声音的威力——它把我们心智和身体的忧惧束成声学的复合体；另一方面，诗歌也是制造智慧和真实的意义，以人类经验中聪颖的意向和探究来博得我们情感认同的物质。事实上，大多数诗歌——包括奥登的——组成了一种短暂的中止，以抵制处于心智的怪癖威吓下的迷惑状态，这种癖好倾向于同时接受诗歌的两种功能，虽然它们具有潜在的互斥性。但用迷惑一词可能太严重了，因为奥登有能力为这一二重性制造一个

可化解的比喻：把诗歌中美丽/神奇的部分归于阿丽尔（译注：莎剧《暴风雨》中的精灵），把真理/意义的部分归于普罗斯彼罗（译注：《暴风雨》中的米兰大公），他提出每一首诗，确切地说每一个诗人都表达出了二者之间的一种对话。阿丽尔代表了诗歌的魔力，代表了我们想被魅惑的需要："我们想要一首诗是漂亮的，也就是说是，一个语言的俗世天堂，一个永恒的纯粹的游戏世界，仅仅因为它与我们历史化生存的背道而驰就能给我们以快乐。"当然，这种要求一旦被彻底纵容，就会把诗歌引向自我欺骗，进而引向与之相对称的普罗斯彼罗的出现，它更愿意与"真理"结盟而不是"美丽"——"一个诗人不会带给我们任何真理，如果他没有在他的诗歌中为我们引见那些有问题的、痛苦的、无序的、丑陋的东西"。这一切都是不证自明的。然而我们如何评判奥登诗歌的价值仍不得不与我们赋予他的诗歌感受和诗歌声音的相对价值相关：它不得不与我们回答一个问题的方式相关，这一问题奥登自己曾在他那首愉快的短诗《俄耳浦斯》中提及："这首歌期待着什么……是去迷惑还是去快乐/还是成为全部生活知识中的大多数?"奥登自己对一个相似症结的不甚满意的解决——用"或"与"和"的替换对诗句"我们必须去爱另一个人或者死亡"进行的著名修订——可能暗示了前一个问题快捷的答案：歌声有望是快乐的"和"大量占有生活知识的。但如此迅速地得出一个如此油滑的结论将剥夺我们深入探究诗歌自身肌质的欢悦。

坚忍不拔、在认知堕落的当代风物的方式上具有攻击性地求新、容易被想象中的盎格鲁-撒克逊质朴风貌所感动，这些都意味着奥登原初的声音有可能没有预见性、是彻底的适时之作。在20年代末和30年代初，他抓住了本土英语诗歌的后颈，把它的鼻子猛地推进现代性之中，让它在那个10年带来的震惊中颤抖、嬉闹，而后再允许它恢复与它的舒适的家族遗产之间的友好关系。他的作品再现了他的洞察力最初所坚持的东西：一次间歇和从惯习中出逃的必要性，逃离规定的东西；他坚持这些自我解放的行为只是为了揭示它们最终的虚幻诺言。

相应地，他的写作生涯再现了从他最初对周遭境遇和传统的拒斥

到最终他与它们顺从的协作这一圆弧的完满环节。就像是提瑞西阿斯（译注：古希腊忒拜城的盲人先知），他预先承受了一切，然而，对于他所知晓的一切，他知道他将发现那既不是逃脱也不是完成。或者换一个说法，他将发现那既不是遗弃也不是拯救——那是些只能通过把历史的时间和另一种永恒的生命联系起来才能发现的东西，这种生命站在历史自身的肩膀上向下俯瞰：

她从他的肩膀上
看葡萄藤和橄榄树、
井然有序的大理石城市
和不羁的大海上的船只
但是在那闪光的金属上
他的双手已替代了
一片人工的荒野
和铅一般的天空。

这是女神西蒂斯（译注：希腊神话中海神之女，阿基里斯的母亲）在薄嘴唇的军械士赫菲斯托斯（译注：宙斯和赫拉之子，火和锻造之神）的肩膀上，此诗出自《阿基里斯的盾牌》，代表了处于沉着、平静而成熟的诗歌年代的奥登，对历史的循环长期持一种悲伤的观点。这些诗句优美的音符和它们的泰然自若应归结于某种福音书般的智慧，而诗人亦沉入并满足于这种智慧。但是我想从他更早的一首诗说起，这首诗他最终题为《维纳斯现在要三缄其口》。在这里维纳斯代表了生命的大门和目标、性爱的常项和永恒的驱动。她——或它——在向一个未指明的对象说话，他是那种典型的频临大功告成的人。通常，他的选择、转机和行动被认为既是必须的又是不受欢迎的：

你关上家门走上船头
进入荒野去祈求，
这意味着我想要离去，

选择另一种形式，或许是你的儿子；
虽然他拒斥你，迟早会在另一个时刻
站到你的对立面
我的处理方式不会有什么不同——他将被收买
流着泪，签收，被迫回答，推至顶点。
别想象你可以退位；
在你到达边境之前你会被抓住；
其他人已尝试过并且还将尝试
去了结他们并未开始的东西：
他们的命运总是和你相同，
他们害怕承受失落，是的，
一个位置的据有者，多年的错误。

这里面有青年奥登典型的对末日论和愤世活力的结合。不可避免的声音在讲话，这声音是进化力量的声音，是在《西班牙》一诗的末节中他最终将之归于人所皆知的“历史”的声音。因此，这样的描述是准确的：这首诗会跟随点燃了的不可避免性启动，它的驱动力会由对句——格律诗之中的小小动力装置——所产生，撞击、敲打、抵触着时间。也可以这样说：这首诗未能提供“帮助或原谅”是无可厚非的，那些辩解，在8年后他写下的重要诗节中仍无法由“历史”扩展到失败者。然而在这里，历史将被允许发出叹息，尽管前面所引的诗句可能真的是不宽恕的，但诗中的嗓音却由于奥登对韵脚鼓点的消声处理而避免了从音调的最高点向惩戒和报复俯冲：

他们的命运总是和你相同，
他们害怕承受失落，是的，
一个位置的据有者，多年的错误。

超韵律（pararhyme），威尔福莱德·欧文（Wilfred Owen）技术简单但用意复杂的发明，曾被他有机地运用于《陌生的会面》一诗。该诗戏剧

性地表现了两个相似人物的相遇，哀悼了信任以及其他所有改良主义观念的逐步丧失。欧文曾进一步宣称“一个诗人今天所能做的全部事情就是提出警告。”因此，可以说奥登这首警戒的诗同样使用了超韵律并以此回应了前者。

这样，这些诗句像它们的声音效果一样沉入到弗兰德的泥浆之中，回到了“带着冷酷的良心的尽职尽责的反对者”的行列。欧文的连缀方式，他对杀和被杀的因素的熟练征用，他通过维持一种与个人的情感巨变和创伤相对立的爱国者的勇气而使自己承受的恐怖的紧张——所有这一切并没有令他放弃这一认知：他的牺牲将不会证明任何东西。这同样使欧文成为奥登《西班牙》一诗的真正先驱者，诗人在他所哀悼的东西中默认，他一开始称之为“必要的谋杀”的，如果要做一番普遍而仁慈的修正就是“谋杀的事实”。

欧文一定在奥登的心中，即使只是一个技术的范例。但我想继续询问，这可能会超出应有的范围，更深地返回。上文所引诗行中关于一个儿子被推至顶点——即悬吊起来——的部分让我想起了瓦尔特·雷勒夫（Walter Ralegh）写给他的儿子、他的小丑、他的可爱的小痞子的十四行诗；雷勒夫的诗也写于公共危机的阴影之下，给了奥登一个新的视点。雷勒夫的诗是温柔而病态的，其中出没着一种压抑的信念：如果威胁的嗜好事实上具有可恶的预言般的梦幻特征，它就可以呈现为快乐。这首诗表层的喧嚣是愉快的但背景音乐是痛苦的，是施肥车车轮沉闷的转动声。

> 三样东西迅速繁盛起来
> 在繁盛中，它们渐渐离开；
> 但某天在某地，它们全都相遇，
> 相遇之后，它们互相毁害。
> 它们是：木头、杂草和小丑。
> 木头做成了梁柱，
> 杂草系紧了刽子手的钱袋，
> 小丑，我可爱的小痞子，代表着你。

做好记号，亲爱的孩子，虽然都不相象，
绿色跳出树梢，纤维生长，小丑撒野；
但当它们相遇，木材腐烂，
绳索磨破，孩子生闷气。
那么，保佑你，小心，让我们祈祷
在相遇那天我们不和你在一起。

在无意识驱使它自己进入作为弗洛伊德观念的语言之前很长一段时间，它一直扮演像圣艾尔默的火焰之类的东西环绕在像这样的诗周围。当然，在奥登对被悬挂的儿子的意象的细究和雷勒夫对这一意象的诗歌征用之间的关键区别，正好是前弗洛伊德意识和后弗洛伊德意识的差距；当奥登因为捷足先登而在诗歌策略上有所收获的时候，他在诗歌能量上却丧失了不少。雷勒夫的可怕视像出现时像是从乡村想象中雕刻出的一首歌谣，承受着一种亲眼所见的、神秘的氛围，而奥登的感觉更像是咨询过一个主题索引的结果。奥登诗歌推进中敲门般的砰砰声，那种半真半假的期待（期待我们将得到贺拉斯关于无常变化的天空的暗示，而不是当他仓皇流亡时的命运），在一定的语境内貌似神谕的关于“对立面”的谈话，那个在庄严的场合下逐渐成型的快速语调，所有这些出自奥登策略性的机智的东西在控制事物时显得有些过了。

在这里不言自明的是他想写出一种新的英语诗歌的雄心，使用了他在给克里斯托弗·衣修伍德的诗中所描述的“严格而成熟的文笔”。在萨谬尔·海因斯（Samuel Hynes）《奥登一代》的序言中，他对此做过详尽的分析，他把这种对新艺术的追求描述为：

> 奥登在渴求这样一种写作：它富于情感、及时、关注理念，其中心意图是道德的而非美学的，它更依赖这种意图将它组织起来，而不是依赖与之相应的被观察的世界。他所提出的问题不仅仅是形式上的——寻找一种写作乔治王时代风格的抒情诗和现实主义小说的另类方

式——同时也是某种更困难的东西：他在探询另类的世界，包含着新的和重要的形式的想象力的世界，通过它文学可以在危机时刻发挥道德作用。

这同样也可有效地应用于我将和《维纳斯现在要三缄其口》并置在一起的另一首诗，这种并置是为了探究，奥登的诗最终有哪些未竟之处。海因斯的话可以被用来描述晚于奥登20余年东欧战后诗人的作品，这些作品出自被历史检验过的想象力；事实上，令我们逗留已久的这首诗属于一种只有在经历过纳粹造成的创伤之后才能充分发展起来的类型。奥登的天赋只是提供了它的可能性，将它完全纳入文学效用的却是波兰人、捷克人和匈牙利人的命运。我所提及的这类作品以切斯瓦夫·米沃什的《欧洲的孩子》为代表，这里是它的第四章：

让你的谬误之树从一颗微小的真理谷粒中生长。
不要去追随那些在对真实的藐视中撒谎的人。

让你的谎言甚至比真理自身更有逻辑。
这样疲倦的旅人或许会在谎言中得到休憩。

在“说谎的日子”环聚在一起之后，
在笑声中颤抖，当我们的真实事情被提及。

用摊派的奉承话说：高妙的思想。
用摊派的奉承话说：伟大的才能。

我们，最后的还能从犬儒主义中汲取快乐的人，
我们，狡诈与绝望并无不同的人。

毫无幽默感的新一代正在出现。
把我们接受的全部致命的诚挚和致命的笑绞在一起。

使米沃什诗歌显得独特的是在它对事物形态的高度确定中呈现出的凸凹质感。虽然这是一个英译本，但我相信我们从中获得的东西相对于波兰语原文足够真实，因为在这里，篡改一下威尔福莱德·欧文的话，诗歌存在于测绘图之中。或者，回到我这堂课开始时曾说过的一句话，诗歌创造真实的意义，并通过智力的部署和对人类经验的探询来控制我们情感的认同。《欧洲的孩子》既是历史性的又是寓言性的，它已远远超出了坦言的直白，它的沉默是暴行之后的早晨的沉默。它是一只被20世纪40年代欧洲历史的转变所折磨的道德怪物发出的哭喊，它同样也是一种心理模式，从噩梦和傲慢之间的某处涌出，像幽灵一样一点一点从如同雷勒夫的预言般颤抖着的个人深渊中涌出。还可以说这首诗在向外伸展的同时也在向里收缩，既是有效的嘲讽又是有效的自省。与之相比，奥登的诗句还停靠在机智的船坞，虽然这样说对这位诗人有失公正，因为正是他引领英语抒情诗超越第一人称独白的家族保险性，在当代突围。事实上，是引领它走向了那种战后欧洲非个人的、末世论的诗歌，而当代英语诗歌现在才开始对此有了相应的认识。

一开始，奥登的想象力急于在发生在欧洲和英国的巨大的外部景象和显现于他自身内部的微小景象之间制造一种联接：他感到悬挂在复兴或者灾难面前的公共世界的危机和他自己生活中的一种迫近的行动和选择的私人危机极其相似。此前那些具有把他们的自我和他们的艺术牢固结合起来的意识的诗人也曾以不同的方式回应这种势均力敌的压力：像《序曲》或《纪念》那样通过治疗性的自传散文；像《多弗尔海滩》那样通过沉思性的哀悼；在《西风颂》中通过自我的革命性魅力的投射，或《塔》之中通过对贵族般的自主性的检阅。但所有这些作品都来自那些已确立了语言技巧习惯、在社会和文学的风景图上拥有在他们自己看来多少有些稳固的立足点的诗人。

当然在其间，当所涉及的领域会在瞬间敞现时，一种被艾略特称之为“神话方式”的更新的途径会变得可取。这是一种将古典的安全网置于摇摇欲坠的当代性资料之下的艺术，一种相似的、尾随的、原型化的艺术——在《尤利西斯》、《荒原》和庞德《诗章》的开端部分

中实践过的艺术。这更像是奥登所需要的，虽然奥登并不像产生上述作品的大师们那样，他既不是流亡者也不是对抗者；他是英国人，就地写作，同情自己的亲人们。因此，他比第一拨现代主义者对英诗的传统模式抱有更多的忠诚，在文学口味和资源上少一些折中，对英国本土风物和历史更加熟稔。然而，他对这种方式所提供的庇护所的不可靠性拥有强大的直觉（虽然他天然地珍爱这一庇护所），他有一种把自己从其中剥离出来的强烈愿望。

他渴求一种形式。在未成形的需求和冲动之中，他在排演马丁·布伯在《我和你》的下述段落中所勾勒出来的脚本：

> 这是艺术永恒的来源：一个人被形式所逼视，它渴望通过他被制作到作品中去。这种形式不是他的灵魂的产物，而是一种表象，它走近他的灵魂并向灵魂索求有效的强力。人总是和与他的存在相称的行为密切相关。如果他实现了形式，如果他说出了从他的存在到显现出来的形式的第一个词，有效的强力就会涌出来，作品就会产生。

这恰好可靠地说明了什么东西在经验之中显得晦涩、难以捉摸。在喷涌的强力和像第一个被说出的词一样产生的作品的孕育过程中，它代表了一种向管辖性强力致谢的方式。年轻奥登的舌头获得了通向这一管辖性强力的捷径，当与他的存在相称的行为在他自己的词语中生发出来时，他的作品就变得非常引人注目，如果说他发轫期的著名诗篇中词语还有些生疏和孤僻的话。

这种新的抒情由一种多少有些非个人化的代词所控制，这些代词围绕着大量寓言式的、热情的、间或显得隐晦的东西。它的标志是能够突然吸引、迷惑和审视读者的“我”，或者“我们”、“你（们）”。他或者她像是被放置到一个寒冷的地带之中，蒙住了眼睛快速旋转，而后解开眼罩，受命前进，去弄懂一路上碰到的每一件带有预兆的东西到底是什么意思。这种新诗把读者变成了同谋者，被一个暗示所诱

导——暗示他们分享了一种不体面的或者破坏性的知识——无法解释地跳入诗歌的指令性声音之中。在希利斯的视野中，它呈现了一个否定性的世界。即使艾略特令人震惊的大开先河，在陌生化的突然性上也无法等同于奥登的创举。艾略特依然在对节奏的期待的水流中推进诗歌，他的词语只是相对而言不受约束地起航，驶向可达到的合乎句法的、场景的或者叙事性的目的地。

那么，让我们走吧，我和你，
当暮色在天边蔓延……

那么，好吧。我们走。

四月是最残忍的季节，在死去的
土地里滋养出丁香，混合着
记忆和欲望，勃动着……

好的。继续说吧。另外
还有什么让你心烦?

这就是我，一个旱季里的老头子
听一个孩子为我读书，等待着雨。

当然啦，老爷爷！当然你是。

奥登的开头，与艾略特的不同，是逆水启航。这项手工活本身织得井然有序，但它的运动像是不可预测的，它在倾斜和晃动中开始：

是谁，站在分水岭留下的症结上，
在擦热的青草之间的潮湿公路上……

在青草之间？这是什么
意思？这到底在哪儿？

比白天更高，我们记起相似的夜晚
在无风的果园一起散步……

更高的什么？谁的果园
在哪儿？

这些早期的名作在我读大学的时候给我带来了巨大的困惑。自信的老师讲到乔弗里·格里格森（Geoffrey Grigson）对30个诗人的忠告——叫他们“汇报清楚些。要以物象和事件开头”。我们被告知这些诗人关心社会；他们受共产主义诱惑，想要发起和通俗文化的谈判，并试图在他们的抒情诗中放置现代技术世界的家具。好的。这可以凑合着说明斯宾德（Spender）的高压电线塔后面庞大的裸体女孩和路易斯·麦克尼斯（Louis MacNice）《风笛曲》里粗糙的闹剧。但奥登应该是他们的代表人物。当你在室内的孤独中面对像下面这段强制性短奏的时候，所有那些课堂笔记材料会让你如坠云雾：

现在，回家吧，陌生人，以你年轻的血统为荣，
陌生人，再掉头吧，带着挫折和愤怒：
这片土地，因被隔绝，将无法沟通，
不要过于满意于一个有着盲目地
寻找远方而非此处的面孔的人。
你汽车的光束会穿过一面卧室的墙，
他们醒着，没人入睡；你会听见风
从无知的大海出发，来到这儿
在窗格上、在榆树皮上伤害自己
——树上的汁液畅快地涌出，成为泉水。
但这样的情况很少。你旁边，高出草地，

耳朵在作选择的准备，察探着危险。

我的老师用了“电报文体”一词，因此我假定自己就在它面前，它包含的谜和突然性所暗示的和真实的机器发送信号时的滴答声，和解码、打印文字的密集语汇一样多。所以，说得对，电报文体。但它要通向何处？我有被拒斥的感觉。我的确像被蒙住了眼睛一样，被一种既令我信服又让我觉得不屑的景观弄得非常沮丧。

如果这些老师能够援引乔弗里·格里格森40年后在斯蒂芬·斯宾德编的一本纪念文集里所写的话，情况可能会好一些。在其中，在谈到他所碰到的第一首奥登的诗——一首从未重印过的诗——的时候，格里格森说，奥登的诗源于一种“英国性”，直到那时它还没有在一首诗中被表达或者离析出来过。

> 在诗中，他（奥登）看见了在格伦德尔（译注：《贝奥武甫》中的人物）的胳膊和肩膀被贝奥武甫撕掉之后从他身上滴下来的血迹。血闪耀着，在草地上发着磷光……就像是奥登为某些供考试学校使用的事物赋予了想象的空间和所谓的“现实”，虽然它仍扎根在英语的源头中。

格里格森还谈到“类韵和头韵联合使用以制造一种新的语言的现实，就像由岩块和石英构成”，这准确地说出了我第一次读到这首诗的感觉以及至今仍然喜欢它的原因。正是像格里格森这样的回应和明确的表述——它们很少论及年轻诗人对马克思和弗洛伊德的效忠——才是对长久的诗歌进程最有价值的东西，因为它们对语言的艺术有着最本质的敏感。

关于这个诗人一生中的意识形态和神学奋斗已经有很多文章了。许多评论都针对他对原作后来所做的修订和删除——这些作品产生于他最热衷于对公共主题发表演说的时期，包含许多隐含的政治和历史意见。好像很少有谈论我在本文开头所说的、也是格里格森尤其敏感

的“诗歌音乐”问题的。这样的批评或许是印象主义的、以文本为中心的，但它留下了一个空间来验证世界之中诗歌的现实。它兴许在术语的使用上并不像新近的奥登评论者——譬如斯坦·史密斯（Stan Smith）——那样时髦。史密斯的解构主义工具生产了许多精辟的见解：举例来说，他认为早期奥登受同一个观念的折磨和鼓舞，这个观念是：与其说他是几种世界性话语的生产者还不如说是它们的产品。也许格里格森谈论诗歌的方式不像史密斯的那样具有严格的分析性，但它奚落存在于任何一首诗的驱动领域中的文化含义和文化附属物的方式是一种不可替代的批评活动，因为它作为一种阅读行为如此紧密地和诗人的写作行为中发生的事情联系在一起。

一种新的韵律从根本上来说是赋予世界的新的生命，一种不仅仅是耳朵的也是人类灵魂的复苏。奥登诗句中节奏的分裂以及相应的叙述和辩论的破碎性元素唤醒了一种新的现实，是他在他的生活和他的时代中直觉地感知到的缺陷的抒情性等价物。按照爱德华·曼德尔森（Edward Mendelson）在《英语奥登》的前言中所说，“分水岭”是保存在标准的《诗选》里的最早的诗作，如果读得恰当的话，就像是诗句形成过程中发生的地震，或者在心智和纸页之间的一次滑动：

> 这片土地，因被隔绝，将无法沟通，
> 不要过于满意于一个有着盲目地
> 寻找远方而非此处的面孔的人。

当我还是一个大学生时曾困扰和拒斥过我的这些诗句现在仍在拒斥着我，不过不再令我困扰。区别在于，我现在情愿奥登对读者的期待实施如此的抵制；我在它的不透明性中获得了快乐，准备接受它的晦涩——即使它是任性的——把它当作奥登在艺术和生活的距离上深思熟虑地坚持的某些东西的症候。这并不是说艺术和生活之间没有联系，而只是坚持认为——就像极乐中的拉撒路之与受难的财主——二者之间的确存在隔阂。

一首诗在临近于、平行于历史时刻的地方漂流。当我们作为读者

搭乘一首诗的时候，发生在我们身上的事情取决于它向我们历史性的生活展示的关系的种类。最通常的情况下，这种关系是安抚性的、缓和性的，诗歌与其说滋扰了不如说按摩了我们对将会成为鲜活经验的东西的感受。普通诗歌恪守我们在饭桌上谈话的方式，甚至恪守此前我们听到的其它诗歌对我们讲话的方式。“出来躺着以草地为床，/在六月的无风之夜，/织女星在头顶闪耀。”我们想，是的，是的；再多些，再多些；它很可爱，就让它来吧。悦耳的音调减少了焦虑——唯一的子宫的搅动中大海般的感觉，快乐填充着灵魂的穹顶就像唱诗班的余音回荡在教堂中：

后来虽然我们已分开，但我们
在恐惧不再实施他的监控时
仍会回想起这些夜晚；
狮子的悲伤从阴影中阔步走出
它们的口络放在了我们的膝盖上，
死亡放下了他手中的书。

这是诗歌唱诗般的效果的一个例证，它的功能像一台差异的溶解机，只要它施行这种模式，诗歌的职责就是生产“在家”的感觉和对世界的信任。个人化的诗歌可能热衷于特殊的悲伤的场合，譬如死亡、内战或者认识到情人之间出现背叛这一伤心的事实。但只要它的调子在我们的耳朵和我们的天性的有准备的期待中演奏，只要欲望不是被禁止或被允许为仅仅是失望，那么诗歌的效用将是提供一种可能的安慰感。也许是因为奥登认为这种颤抖的愉快的诗歌力量太容易感受了，他时常警惕它。“只要我们说到诗歌的隐秘目的，它就只能是通过讲述真理来祛魅和解毒。”

然而，奥登在实践中并不像他的这个声明所暗示的那样——他实施了非凡的魔力。因此他被迫让批评的诘问激越地保留在他自己身上。在1930年代中期之后，他诗歌中的抑扬格旋律和传统的形式恪守——《焦虑的年代》不再感性地部署盎格鲁—撒克逊韵律，它显得更

加精巧——毫无疑问地昭示了他对传统音乐最初的拒绝感的削弱，以及随之而来的他对诗歌自身资源（如果不是诗歌给养的话）所贡献的“新”和“异”的削弱。因为他成熟了，他可能对他年轻时对诗歌要下的无赖行径感到后悔，正如克里斯托弗·依修伍德所说：

> 他很懒。他憎恨打磨和修改。如果我不喜欢一首诗，他就把它扔掉再写另一首。如果我喜欢一行诗，他就会保留它并把它弄到一首新诗之中去。这样，全部诗歌就写出来了，就像仅仅是我喜欢的诗句的选集，对语法和意义彻底地无所顾忌。这是对奥登大部分著名的晦涩最简单的解释。

毫无疑问，这种实践（如果依修伍德欢快的解释是可信的话）泄露出一种不尊重可理解性的不负责任，但它代表了艺术家自己身上的一种强大的生命冲动：去避免听众强行赋予的像安全毯一样的一致的认同和对意义的结算，去变得滑稽、勇敢、反叛，去保留粗鲁的权利，去增加毛刺，去把听众赶进觉醒之中——所有这些作法不仅仅是可以允许的，而且还是必需的，如果诗歌是为了持续进入一种更完整的生活的话。这就是我为什么准备——像我刚才说的那样——毫无焦虑地留意于他最早期的作品中那些古怪的不可饶恕的即兴片段的原因。

在《分水岭》的开头，风是“擦热的”（chafing），在这个场合之前，这个词似乎被剥夺了拟声的生命：现在，它允许我们通过它迟缓的元音和亲切的摩擦音来倾听风在山坡上的低语和摩擦。但是这段在呼吸上无法忍受的文字被一些摩擦物的意义弄得复杂了，被损坏、被磨伤而后红肿起来。这个词暗示留在身后的（分水岭的）地形学交接点现在被体验为一种心理上的症结、一种遭遇两种矛盾状态（同时遇到一种彻底的寂静和一种沙沙做响的骚动）的情况，并被它们所置换。同样地，这个现在分词在语法上的平静被一个隐藏的中音所干扰：草是擦热的，主动式，而考虑到唯一被擦热的就是它自身，它又

是被动式的。这个分词也占据了及物和不及物之间的一个中间状态，它的功能完全像一个草草做成的通行证，击溃读者并把他悬吊在不确定性的山谷之上的一个语义学手掌的魔法。读者已被第二行变成了一个将会在第 19 行出现的“陌生人”。事实上，最开始的两个词把就读者放进了一个测验之中，因为我们并不能很快弄清楚“Who stands…”引出的是一个问句还是一个名词性从句。这种句法趋向感的延置是一种完美的技术补偿，它弥补了诗中缺乏的对迫近的灾难的确定和直觉体察，它给这首诗一个无声的高潮和结尾。

虽然“擦热的”有这么多妙处，但它之被选取仍是无法解释的；它彻底免于那句未说出的“这是语言侦探的游戏”——这句话笼罩在更加谨慎、更加具有词典导向的晚年奥登身上，在他开始把他身上开阔、铿锵、流动的牛津词典变成线编拖鞋的时候。请回忆《谢谢你，烟雾》一书的同题诗中拆散的羊毛：

> 不共戴天的敌人步态踉跄，
> 来自驾驶员和飞机的恐吓
> 当然，是会飞的，将降祸于你，
> 但我是如此地兴奋于
> 你已被诱引去造访
> 威尔特郡巫术般的乡间
> 在圣诞节的那一整个星期。

这“巫术般的”（witching）是漂亮的、纵容的，带着冷漠而迟滞的书面语感，虽然它自身灵巧的意味沾上了厌倦的气息，甚至对诗人本人而言也是如此（“步态踉跄”和“会飞的”亦是同样的情况）。尽管“擦热的”敲打着语言的岩石并从裂缝中带来突然的生命，这些后期所用的词语仍是收藏家的条目，在盛气凌人的快感中启用，失去了加入到早期发现中的需要和愉悦。

高兴的是，我们没有必要再把这个话题进行下去了。后期奥登是诗歌的不同种类；到那时侯，诗句在它的个人小天地内部是教条主义

者，想要像一根毛线一样抚慰人而不是像一截裸露的金属线一样令人震惊。伴随着整个操作过程的，是在“让我们不再悲伤，最好去寻找/留在身后的力量”一句中一种非自我怜悯的气氛。我引用的那一段只是想再次提醒你们40年之后奥登诗歌在语言学姿态上的变化幅度。在最开始，盎格鲁—撒克逊韵律的重压和盎格鲁—撒克逊措辞的金属般的格言声响，像一把耙子一样被在社会言语和抑扬格抒情诗的天然斜坡上拖来拖去。诗歌没有顺水启程，它在混乱中争辩、摩擦，“在窗格上、在榆树皮上伤害自己”。在这罕见的音乐的旋涡之中所发生的，正是艾略特所说的“聚合”（concentration），一个他在讨论真实地被诗人经验过的情感和在诗中被表现——或者说得更好些，被发明——出来的情感之间的一度迫切的关系问题时所使用的术语。“我们不得不相信‘情感在宁静中被追忆起来’（译注：出自华兹华斯《抒情歌谣集》）是一个不正确的公式”，艾略特在《传统和个人才能》中这样写道。他又说：

> 因为它（诗歌）既不是情感，也不是回忆，更不是宁静，如果不把宁静曲解的话。它是一种聚合，以及由这种聚合产生出来的新东西，包含了极为可观的经验；诗歌的聚合并不是有意识地或审慎地进行的。这些经验不是“被追忆起来的”，它们最终在一种气氛中融为一体，这种气氛只有在它被动地伴随着整个过程的情况下才是“宁静的”。

当我们阅读诸如《比白天更高》这类诗的时候，我们就置于这种“聚合”之中。这首抒情诗既未跟随我们常识中的言语步伐，也不想模拟“一个人和另一个人说话”的情感和语言常规；它更像是为我们展示那种“新的东西”，我曾暗示过，这种东西居住在生活经验附近或者与它平行，虽然它对那些活生生的经验饱含同情，但它原非定居在它们之中：

黎明时分的嘈杂将会把自由
带给某种寂静，但不是这种
没有鸟儿能反驳：短暂的——但足够用来
在这时辰里做某些事情——被爱或者承受。

它的宁静更多地和追忆时词语所完成的东西有关。或许，不是超越理解的寂静，而是抵抗解释的寂静；总之，一种“没有鸟儿能反驳”的寂静。

但如此一来，一只鸟儿的运动不是等于如此深的安静和满足之中的一种干扰甚至“反驳”吗？虽然诗中的鸟儿不知何故几乎不具备充分的肉体实在以使它能够反驳什么东西。举例来说，如果我们拿它和哈代“穿过阴影落在/被风吹弯的高山荆棘上”的薄暮中的鹰比较，我们知道哈代的鹰是一个拍击翅膀的可触的黑暗瞬间，是空中楼阁的滑落，是暮色中一个“从那儿出来”的现象，而奥登的鸟儿是一个“在这儿”的事件，是对能量的点燃，它发生在当某些活跃的、细瘦的、滴答作响的元音在敏捷的反应中结合在一起的时候：“没有鸟儿能反驳：短暂的——但足够用来/在这时辰里做某些事情——被爱或者承受。”这些诗行中对位法的、延宕的、被阻断的看与被看运动和它们被华丽制作出来的并未复杂化的意义一样重要。现代英语韵律的铁锤——就是被罗伯特·格雷称为叮当叮当的铁匠活的东西——正在古英语之桨更深层、更长远的摇动之中继续敲打，而耳朵——不管它对它所听到的东西的来源是如何漠然——注意到了这场角逐。这场角逐完美地竞争着，虽有起伏但基本平衡，是在单一的、有方向的智力的航海成果和对它所操作的元素（语言自身的元素）的击打和投掷之间。

奥登的作品自始至终闪烁着活跃的智慧——在约瑟夫·布罗茨基看来，那是 20 世纪最伟大的智慧。事实上，布罗茨基收在他最近的散文集《少于一》里的有关奥登的文章是一个令人震惊的证据，它证明了当“死者的词语在生者的肺腑之中被修改”时所发生的事情，证明了一个诗人最终变成了他的景慕者。再没有比布罗茨基对《1939 年

9月1日》逐行逐句的评论更伟大的对诗歌的称颂了——它把诗歌作为全部人类知识的呼吸和精魂，我怀疑把如此欢跃、如此诚挚、如此权威的书写行为称为评论是否合适。他给奥登以决定性的信任，信任他把所有传统诗歌手段据为己有的辉煌征服，信任他对诗韵、格律、词汇和被暗示出来的他的文明而极度谦卑的心智的调和。虽然我们会承认布罗茨基对奥登的赞誉的公正性，我们仍会对狡黠作为一种元素在奥登诗歌中的消失感到遗憾：一种由雷勒夫的颤抖、由语言最初的“主要的悲哀，世界性的悲痛”形成的踪迹。艺术的价值——那种对祛魅和解毒忠贞不二的艺术、那种在涟漪的表面寻找纹理的形状的艺术、那种被推动去发号施令和维护公民的语言的艺术——所有这些东西的价值是对语言自治的确切的限制，是对它的更野蛮的攻击的刻意驯服。

仍然用马丁·布伯的术语，我们可以说奥登诗歌获得的对“它”的世界的统治越多，它所赋予亲密的“你”的世界的东西就越少。这些晦涩的早期诗歌是使人感到不便的，不自觉地说着原初的和彻底劝说性的语言。从措辞的文学感觉和口语感觉两方面来说，这些诗歌都是“激进的”——即使在它们谨守格律规则或者采用儿童故事书中的原初语言的时候：

因无叶之木而受饿
巨人们奔跑着咒骂他们的食物，
枭和夜莺哑然无声
天使将不会降临。

前面，不可能的严寒
举起了山峦可爱的头颅
它的白色瀑布庇护了
旅行者最后的忧伤。

虽然这首诗并没有在节奏的角度上回击调整好了的耳朵的期待，

它的形而上地理学依然与我们熟悉的“真实世界”中可安慰的等高线有所差别。比战后欧洲寓言诗歌早很长时间，奥登就抵达了一种模式，这种模式被对厌恶之物的预兆所打击，并通过严格的诗歌手段充分地给予了那些预兆以表达方式。但是当奥登不可避免地驱使自己拓展自己，去超越传播由直觉获取的知识，超越诗歌的间接性和暗示性，开始以一种更加明晰、更有分析性和道德认可的修辞学书写那些直觉的时候，这种一体化的感知分裂了。在写一首像《西班牙》这样的诗时，不管它对场景的浓缩是多么惊险，不管它的意义是多么端庄，或者在写一首像《夏夜》这样的诗时，不管它的类似于基督之爱的用词是多么的莫扎特化，奥登已和他的孤独和怪异绝交。他指向人类大家庭的责任感变得剧烈、强大并且广受称颂，那些极度健康、富于沉思和判断性的 1940、1950、1960 年代的诗歌是其结果。我们或许会说这种意外的收获——它包括像《致拜伦爵士的信》这样的早期杰作和像《石灰石颂歌》这样的晚期作品——代表了对在《俄耳甫斯》一诗中提出问题的回答。这个回答倾向于说：“歌”最希望得到“生活的知识”，倾向于逃避所提供的选择——“去迷惑或者去快乐”——中“迷惑”的系数。作为另外一种应对办法，奥登最后认定生活集中在“丰饶”之物而不是“奇异”之物中，如果我们认为诗歌的持续推动力完全是普罗斯彼罗式的，它被引向把人类安置到宇宙性安全的理性方案之中，这种选择就是可理解的。然而，作为 30 年代“奇异”诗歌特征的厄运和预兆、它的迷惑和悬而未决的视像，仍然把英语诗歌带到了离可怕的想象力的边界一度是最近的地方，并提供了一个例证：人类在 20 世纪所承受的孤立的经验和普遍的震惊怎样可以从英语之中被测听到。此外，在他晚年的诗歌中，当类似的音符敲响的时候，诗歌不可避免地增强了可铭记性和强度：

> 没有财富或者怜悯，
> 红腿的小鸟，
> 坐在它们的花斑蛋上，
> 看着染上流感的城市。

与此同时，在别处，
大群驯鹿穿过
一片又一片金色的苔藓地，
安静而迅速。

胡续冬　译

数到一百：论伊莉莎白·毕肖普

在伊莉莎白·毕肖普的自传体小说《在乡村》的大约三分之一处，作为叙述者的小女孩被外婆和姨母打发去找寻一位乡村裁缝。这个裁缝曾在这一天的早些时候拜访过她们家并且说好了要再来，但孩子捎来的口信却是这第二次拜访将不得不推延。于是：

> 异常神秘地，贫穷的格莱小姐——我知道她很穷——给了我一枚5分硬币。她欠身将它丢进那件她亲手缝制的红白相间的裙子的口袋里。那是一枚小巧的、亮晶晶的硬币，乔治王的胡须像一小朵银色的火焰跳跃在上面。因为它们看起来像是鲱鱼或鲑鱼的鳞片，所以这种五分硬币被人称作“鱼鳞”。传说人们会在鱼肚子里发现他们的戒指，或是找回他们丢失已久的折刀。但如果你在刮洗一尾鲑鱼时发现每片鱼鳞上都有一小幅乔治王的头像，那将会怎样呢？
>
> 为了更安全起见，在回家路上我将这枚硬币放在嘴里，而后竟吞下了它。据我所知，数月之后它还呆在我身体里，并将它珍贵的金属转化成我蓬勃生长的头发和牙齿。

在叙述者的观物方式中有某种精妙的、寓于抒情意味的鲜润感，她声称她仅仅是“吞下了”这枚硬币，字里行间诗人玛丽安·摩尔日后在其身上发现的那种特质——“一种闪烁不定的随意性”，已显露无遗。换而言之，这个叙述者，正是玛丽安·摩尔于1930年代结识的那个年轻诗人的小小自我，也是1960年代曾致函安妮·塞克斯顿的那位成熟诗人的前身。在信中，她坦言道：“尽管我拥有‘不幸的童年’这份奖品，它哀伤得几乎可以收进教科书，但不要以为我沉溺其中。”不仅如此，这个叙述者还与小说家玛丽·麦卡锡艳羡的那个伊莉莎白·毕肖普极为相似，她的灵魂“躲在文字背后，仿佛一个‘我’正从一数到一百。”

上面引用的那段文字背后，隐藏的正是有关那段“未曾沉溺”的童年不幸的完整记忆。格莱小姐惠赠的五分硬币对孩子来说或许十分神秘，但对于村里的大人们和故事的读者来说，孩子显然是被怜悯的对象，因为她实际上是个孤儿。她的父亲已经亡故，从那时起母亲也屡屡因精神崩溃而失踪。其实，战栗的母亲恰恰对应了“这一天早些时候”那个裁缝的形象，当她发出一声尖叫，这尖叫便永远笼罩了孩子的世界并将永不平息的痛楚嵌入其中。

当然，在母亲于1916年最终被送入精神病院之前，同样的尖叫也曾回响在毕肖普的生活中。现实中的村庄被称为“大村”，在1911年——毕肖普出生的那一年，母亲在料理完亡夫的后事后带着未来的诗人移居此地。在她余下的生命之中，这些最初的痛楚和丧失将会隐藏在她体内，累积、衍生，正如一枚五分硬币会幻化出许许多多的鱼鳞。的确，毕肖普卓越的天才在于能够消化这份伤痛并转化它。像在故事中频频细数硬币、鱼鳞、指环和折刀那样，她会一个接一个地为世上的事物命名，直至数到一百。每一件事物都会在记忆的疆域中确立一个座标点，以此宣告并承纳它所测度的力量。

自从1946年出版了她的第一部专集——《南与北》，毕肖普在美国诗坛的地位就已确立。诗集标题的地理意味暗示出她的生活转移其间的空间座标，但也象征着她艺术中回环往复的情感极限。其后她一系列作品的标题都具有同等的暗示性：《一个寒冷的春天》（1955）、

《旅途的疑问》(1965)、《地理图Ⅲ》(1976)。无论何时，她总是个迁徙者。开始，是作为一个婴儿被带向北方的加拿大。但更为重要的是，从新斯克舍省安宁的乡村生活一下子被带入焦虑不安的青春期，置身于马萨诸塞州那些严肃的隔膜的亲属之间，她感觉自己好像是被家族中父亲的一方绑架而来的，于是重返南方。后来，她的“南与北”变成了美国的南方与北方本身：作为刚刚从瓦萨学院毕业的年轻女士，在愉快地重返佛罗里达的基维斯特岛之前，毕肖普在1930年代纽约的文学圈子内的生活为其事业奠定了重要的基础。她与瓦萨的同学——路易斯·克兰在同一幢房子里生活了5年，当地丰富多彩的生活激发了她许多著名诗作的诞生，其中以《公鸡》和《鱼》为代表。然而在这些迁徙中最具决定性、最漫长的一次是在1950年代，毕肖普定居于巴西，与她的挚友住在里约热内卢以北山中的寓所中。她在那里一呆就是16年，时而在里约，时而在亚马逊平原上畅游，但总是游离于美国的文学生活之外，直至这种特殊的安排接近终点。毕肖普最终返回了马萨诸塞，住进波士顿刘易斯码头上的公寓里。1979年，就是在那所公寓中，年仅68岁的她于11月6日突然去世。

上述一切都记录于大卫·卡斯通新近出版的《成为一个诗人》一书中，毕肖普与另外两位重要的美国诗人间的友谊在其中展示出来。这本书是集中探讨“神秘的亲和力”与影响力最出色的研究著作之一。这种亲和力在毕肖普与玛丽安·摩尔的关系中表露得十分明显，而影响力则更多地呈现在毕肖普对罗伯特·罗威尔的感召之中，该书在处理这两类关系的方式上颇具启发性。罗伯特·罗威尔，当然是他那一代人中声名赫赫的诗艺拓疆者，是诗人名册上飞驰着的夺标者，他四处寻找着对手、振臂呼喊，给他自己和接近他的每个人制造着堂皇的麻烦。他对于诗歌充满奢望，在实践上过份卓尔不群，而这一切都受到了毕肖普的批评，不仅以其做人的态度而且也以她为诗人树立的典范。较之于罗威尔，毕肖普身上有一种优秀的考狄莉亚式的品质，一种赋予她作品以动人的稳定性的沉默，一种被玛丽安·摩尔以独特洞察力勾勒出的“某种完美的果敢”所捍卫的含蓄。所有这些果敢和含蓄的品质都体现于《在村庄》中那个儿童叙述者身上，那个天

真的、自信的小精灵，已分享了（如故事告诉我们的）“一种无边的、细碎的、闪烁的孤寂。”

如果说毕肖普经历的家庭变故不如考秋莉亚的遭际更具悲剧性，她所承受的苦难仍似乎是某种考验。这每一项苦难都衡量了她的精神与她认可的词语对抗环境的能力，并昭示出早年对沉默的虚心求教已使她自身和她的词语得以与祸患匹敌。譬如，《在村庄》那结束了全篇的声音，足以抗拒、接纳并化解故事开始时母亲的尖叫声：这第二种声音始终潜伏在故事里，一下又一下使意义逐渐累积，如同作者的精神正数到了一百；那是铁匠锻打铁砧的声音从房屋背后传来：

> 叮当
> 叮当
> 内特在打造一只马掌。
> 哦，美妙而纯粹的声音！
> 它使其他一切都静寂无声。
> 但是，间或地，河水意外地发出一阵喧哗。它汩汩地言说着，透过水面上漂流涌动的褐色漩涡。
> 叮当
> 除了河水，一切都屏住了呼吸。
> 没有尖叫，曾有的那一声在一个闷热的夏日午后已慢慢地消散于泥土之中，或者它已向上飞升，进入那深邃的、蔚蓝的天穹！但有一点是肯定的，它消失了，永远地消失了，永远地消失了。
> 那声音听起来仿佛是大海上一只浮标铃。
> 所有那些另外的事物——衣服、揉皱的明信片、打碎的瓷器；损坏的与丧失的事物、病痛的与被摧垮的事物；甚至还有那微弱得几乎消失的尖叫声——是否它们太微弱了、太短暂了，以至于我们无法长久地倾听它们的噪音？
> 内特！

哦，美妙的声音，再来一下！

这段故事的作者和读者或许都会修订《夜莺颂》中济慈的惊叹，换之以“我谛听在光中”，因为正是在纯澈的日光下毕肖普写作中独特的品质得以驻留。事物一经她书写似乎便可超越它们自身。例如，在上述片断中，流水细小完美的噪音恰如毕肖普在用英语款款低语：“除了河水，一切都屏住了呼吸。”当然，是毕肖普精湛的语言技艺创造了这种复归本源的、前语言状态的幸福幻象。作为读者，我们不会洞察我们对这种语言奇迹的渴望，直至奇迹创造出来，我们甚至不会知晓经验的给予可以被提升成如此甜蜜的、崭新的力量。

毕肖普的写作没有什么排场，即使其中有某些可以向其转化的因素。一个人应对周遭现实保持正义感，甚至在诗歌的想象力可以重构现实的时候。她从不容许让艺术形式的欢娱去安抚她所处理题材的严酷性。举例来说，她两首六节诗中的一首——她直白地将其命名为《六节诗》——结尾的六个词语具有明显的家庭指涉性，起初它们似乎将诗歌设定在一种温情的界限内。房屋、祖母、孩子、壁炉、历书、眼泪，它们暗示了一出有关青春和成长，或许还有关指引和纠正的微型戏剧。它几乎是一段维多利亚体的残片。无论如何，就诗行的构造及其情感内涵而言，此诗典雅而亲切。最后的词语，在某种层面上的确为意识着染了一种传统的家庭氛围，在其中我们会十分自然地期待着一位父亲、一位母亲，连同一个孩子和一对祖父母的出现。然而，渐渐地，诗歌自身之内无情的形式重现却迫使第二种知觉闯入了意识，对祖母、孩子和房屋的反复提及提醒我们注意到房屋之中父亲和母亲意味深长的缺失：

九月的雨落在房子上。
黯淡的光线中　老祖母
和孩子一同坐在
厨房小巧的火炉边
她们读着历书上的笑话

有说有笑　掩饰泪水

老祖母想着击打屋顶的雨水
和自己昼夜之交时的眼泪
都已被历书预言
但仅为她一人知晓。
火炉上铁壶轻轻歌唱。
她切下一片面包对孩子说，

“该喝茶了”；而孩子
正痴望着茶壶浑浊的眼泪
如屋顶上滂沱的雨水
在乌黑滚烫的火炉上疯狂起舞。
收拾停当　老祖母
把聪明的历书挂于

绳子上。它鸟儿一样
在孩子的头上　在老祖母
的头上　半张着翅膀
而深棕色的泪水溢满了茶杯。
她瑟缩着说屋子有点儿冷
并将更多的木柴投入炉中

火炉说：“是时候了。”
历书说：“我知道我所知道的。”
孩子用碳笔画了一幢歪歪扭扭的房子
和一条凌乱的走廊。然后
又添上一个小人儿　一排纽扣
好似一串眼泪　他骄傲地拿给祖母看。

然而当祖母在火炉边
忙忙碌碌
微小的月亮如同眼泪
从历书敞开的书页间
神秘地落入孩子在屋前
精心布置的花床

“该种植眼泪了”，历书说
祖母对着奇妙的火炉歌唱
而孩子画下了另一幢隐秘的房屋

像任何成功的六行诗一样，此诗笔法精妙，但它的神奇并不在于迫使读者去关注什么，而是像则童话那样直接触及情感。正如迪兰·托马斯的十九行诗《不要温柔地走入良宵》与其说是件巧夺天工的艺术精品，毋宁说是一声戏剧化的呼喊，毕肖普六行诗中的叙事及戏剧成分也迅捷地使关注的焦点从高超的技艺层面偏移开来。诗歌环绕着无言的悲恸，当它环绕着它们，诗行对这些苦难施予催眠术并迫使它们服从于创造的意志。因此，此诗的效果与《在村庄》十分类似，每一件作品都在自身的艺术之中将巧妙的言说与暗示的悲恸混合成为一种艺术。在那段故事中，尖叫声被转化并消溶于铁匠锻打铁砧的锵铿歌唱中；而在这首诗中，祖母房间中短路的痛苦，冥冥之中历书传达的不可规避的痛苦，在孩子描画的奇妙之屋中被暂时抑制住了。仅就它回应的那些病弱的精灵被因于盒子、树木和石块的古老童话而言，这个结论显示了对否定性条件的胜利。但从另一个角度看，它仅仅返回了初始时的格局，危险仍在继续，问题只是得到了某种想象性的解决。

事实上，这首有关奇妙之屋的《六节诗》与毕肖普早期名为《纪念碑》（同样朴素无华）的诗作执行了同一种反射性的但却是全然劲健的功能。那座纪念碑是木制的，是由一只只木箱垒叠而成的；如同《六节诗》一样，它集感染力与完美性于一身。除了其所展露的之外，它无所承诺，但似乎它延误的正是它要指涉的。一种舒缓的压力，一

个难以言传的目的，或是一项缺失的因素，一再地构成了形式最终所要表现或掩饰的存在。在实际上，诗作最后的部分揭示出这座纪念碑隐含了某种秘而不宣的事实，散播着某种信息，其潜台词无须说破。

这是一件木头
艺术品。木头堆在一起
要胜过堆起的海水、云朵或沙子
更胜过真实的海水、云朵或沙子。
这个家伙，选择那样的方式生长
并不再移动。虽然那些
随意钉上的装饰看来平庸无奇，
但泄露了自身的渴望
要成为一座纪念碑，去佑护某物
仿佛拥有了生命和希冀。
当光线像一只觅食的野兽
每天逡巡其中
或当雨水冲刷　风暴击打
那最简陋的漩涡装饰还将“纪念”吐露
它或许粗糙，或许空洞。
艺术王子的骨头或许深藏其中
或许被遥远的干坼的土壤覆盖。
但破敝的身体足以庇护
其中的事物（毕竟
它们不能为目光所及）
这是一幅画的开端
是一件雕塑、一首诗、一座纪念碑
及所有木头的开端。仔细端详它吧。

纪念碑拥有某种“不能被目击”的内涵，它却发现自身正是被“像觅食的野兽”一样漫游其中的光线所削损。尽管这些环境因素引发了谨

慎，但它仍在试图“佑护什么”。如果我们听从诗人的劝告，细心地观察它，我们会发现作为一个拥有生命并“可以庇护/内部事物”的客体，它与用想象为其赋形的诗艺工作极为类似，因为毕肖普诗歌令人激赏叹服之处恰恰就是它在最终超越了初始时的谨慎。或许这是一种善于观察的诗歌，但简单通俗地说，它最终所要达成的不仅仅是“观察”，即使审慎的倾向已成为诗人一种持久的风格。“限定”是她思维的惯性方式，尽管如此，诗歌自身却不断力图突破，抵达那个所在，向路易斯·麦克尼兹言及的“对事物多样性的沉醉”致敬。它以其辅助手段的精确将自身校正为诗歌。它最狂热的心愿是将自身完全投入发现之中，作品《两千多个幻想和一种完美的和谐》以一个疑问作为结尾：“为什么我们不能……以我们婴孩的目光眺望、眺望?”

这就是毕肖普著名的观察世界的天赋，并不仅仅是一种“看”的习惯，它更意味着某种自我克制，对有限尘世的机警逾越。在她的天性中苛刻多于狂热，即使完全向现象敞开，她仍可保持冷静。她的超然是恒久的，但那种逼近事物时的专注与准确性结合在一起，如此致密地加诸事物之上，从而几乎蒸发了她的超然。毕肖普的工作是在认同事物之前如其所是地推敲玩味它们。她从不即刻或策略性地美化什么，比之于作一个天才的啦啦队长，她更像一位富于同情心的审判官，但同时她也并非拒绝给予事物公正的颂扬。换言之，她的现实感是扎根于土中而非翱游于天际。譬如，早斯诗歌《奉献仪式》是一首黎明之歌，其中毕肖普的确构思了一个天使般的生物，它象征了我们自身中等同于黎明与白昼之间美好憧憬的一部分；但她被迫意识到也是它，其可能性我们毫无疑问地无法把握。于是它：

> 忍受着我们的利诱和滥用
> 沉入漂流的肉身
> 沉入漂流的阶层
> 直到搁浅在公园里一名乞丐的身上
> 他，疲倦不堪，没有灯光和书籍
> 却准备着惊人的研究。

在每天每日无穷
无尽的一致中
那灿烂的结局。

然而，在如其所是地趋向事物的乞丐身上毕竟有某种奇妙之处。对于他来说，无论是黎明还是黄昏，每天每日灿烂的结局都是他自身的回报，因为别无他物可以给予他；那种超越了自我剥夺的行为与此十分相似，亦即不再沉溺于自身，而是抵达那自由馈赠的庆典。正是在这种行为和精神成果之中，毕肖普的诗歌修正了那些在起始时与她对立的尺度。

变化没有十分明显地表现在欢乐与智慧之间，虽然二者都在诗行中有颇为重要的位置；对她而言，典型的流变或许可以较为准确地描述为从自我遏制到对他者神秘的洞察，在所有悲喜交集的纠纷中调停的写作机制渗透其中。《鱼》便是其中典型的一例。整首诗被催眠似地悬置在诗行首句和尾句所报告的两种行动的张力之间："我抓住一条大鱼"与"我让鱼溜走了"。诗歌提供的是一次慢动作的回溯过程，一个镜头接一个镜头，鱼在此过程中被认作是霍浦金斯所言的"上帝的荣光"的先兆，是那种跃动在事物深处的最为亲密的鲜活性，是在诗歌中被称为"彩虹、彩虹、彩虹"的所有一切。这一次，毕肖普似乎逾越了与对象认同的方式，但事实上释放鱼的行动仅仅是认同发生的深层形式，以考狄丽亚式的嗓音吐露的话语比堂皇的词藻更为响亮。鱼被认作是原初的精灵，是与跛足行走相对立的泳者，它体察事物的细微之处，但更愿保守它的隐秘：

我盯着它的眼睛
它们比我的眼睛大
而且浅　颜色昏黄
虹膜背后填充着
黯淡的锡箔
目光透过

那被擦伤的古老的鱼胶镜片。
它们动了一下，但
没有回应我的注视。
——仿佛斜睨着
一个光线所指的目标
我羡慕到发呆的脸孔
和机械的颚部
还看见
它的下嘴唇
（如果能将其称为嘴唇的话）
挂着四五根鱼线和一根
金属接钩线
潮湿、闪烁、武器一般
而线轴仍然与之相连
五只硕大的钩子
牢牢地嵌入它的嘴巴

读者可以想见鱼及书写鱼的诗人获悉了某种真实，一位爱斯基摩老妇人的话将其披露。当旁人问她为何她的部落传唱的歌谣如此短小时，她简单地回答："因为我们知道得太多。"

同样，毕肖普诗中沉静的价值绝不可低估，彩虹的效果离开某种精神尺度是无法获得的。没有人比她更醉心于统计世界细枝末节的奇迹，也没有人更小心翼翼地容纳下那些共同阐释了生活的危险的负面因素。因此，我想花几分钟讨论一首在艺术及人生两方面拥有喜剧性笔触和自画像式暗示感的、揭示了毕肖普独特的思维模式的诗歌。这是一首有关矶鹞的诗：

对身边的咆哮它习以为常
如此频繁地　世界被注定震撼
它奔跑，跑向南方，在有序的混乱中

如同布莱克的门徒　审慎而苛求

在它左侧海滩脂肪般咝咝作响
一排不安的水浪涌起又退却
为黯淡肮弱的脚爪镀上光芒
它奔跑　一直穿过它，盯着自己的脚趾

盯着脚趾间沙子的空间　在那里
（细节并非渺小）大西洋的细流
飞快地流逝　当他奔跑
它盯着缓缓流动的沙子
世界隐在雾中。因而它
渺小，巨大而清晰。浪涛
高低起伏。它不能预知
嘴喙趋向何方　全神贯注地

它寻找着　寻找着　寻找着
可怜的鸟！满怀困惑
黑色、白色、灰色、成百万的沙子
与石英、紫晶与玫瑰石混和

“对身边的轰鸣它习以为常”，我们立刻被启示了。如果将“轰鸣”理解为公共生活的喧嚣，如同将它理解为大海的声响一样，我们可以同样地谈论毕肖普。她没有致力于营造史诗般的全景，处理宠大的历史症候、宏观的文化视野、以及20世纪诗人们热衷的危机主题。当然，她深深地察觉到“如此频繁地，世界注定被震撼”，不仅为海浪的轰鸣，也为战争、地震、父母的惨死与友人的负罪自杀所震撼。在这样的环境中，混乱是理所当然的反应，完全是一种逃离现场的本能冲动。但一个人无法逃离他的时代或他的命运，如此的混乱必须被控制，设定其界限，绘制出确定的空间，而他将行动于其中。在矶鹞的例子中，这个空

间便是海浪与陆地间漂移的沙子的空间；在这里那只矶鹞自然成为布莱克的门徒，因为威廉·布莱克曾在《天堂真之歌》中宣称

> 在一粒沙中窥见世界
> 在一朵野花中看见天堂
> 掌中擎着无限
> 片刻蕴涵永恒

布莱克的诗句充满幻象与预言色彩，但即使像矶鹞这样狂热的门徒也缺乏吟游诗人无边的自信，这只可怜的鸟是“苛求”的，这个词的发音和构造恰好暗示了紧张和急躁；一个苛刻的生物，永远不会控制局面，因而它不能呆在原地。矶鹞奔跑着：

> 它奔跑着，跑向南方，
> ……审慎而苛刻。

毫无疑问，诗人本能地为这只鸟所吸引，默许了它的神经质。面对这只鸟狂躁的奔跑，她的态度中有某种既超然物外而又忧心忡忡的成分，这与她在1976年的演说中表露的对自己的态度不甚相同。“是的”，她说：“我所经历的所有人生与这只矶鹞很相似——在不同国度的边界上跑来跑去，‘寻找着’”，但是，并非是毕肖普爱好迁徙的天性将她与矶鹞联系起来，而是她的天真、迟疑，充满激情的对细节的专注，以及面对世界时的习惯性谨慎。譬如，“盯着自己的脚趾”，这句话同样准确而幽默地适用于鸟和诗人。显而易见，“盯着自己的脚趾”与“小心脚底下”构成了对应关系，后者衍生出前者的语义：善变与谨慎、身处险境与化险为夷，相互贯通的二重语义。这个短语同时道破了伊丽莎白·毕肖普惯常的心态与矶鹞微小的旅程。

我说的是“微小”的旅程。但本文的部分使命恰恰是要区分宏大与微小。布莱克的门徒，毕竟，会从一粒沙中看出世界。因而在诗中，“大西洋”、“世界”乃至“巨大”这些词本身是可以与“脚趾”、

"嘴喙"、"沙子"这些微小词汇相匹配、平衡的。细节并非渺小，正如第10行诗句所表述的："世界隐在雾中，因而它/渺小，巨大而清晰"，实际上，我们可以进一步断言该诗探讨了如下一种策略：对细节挥之不去的关注导致宏观阐释的生成，精神的聚焦非但没有缩小反而扩张了我们感受的尺度。诗作的最后两行的确传达出何为独特与渺小之物，并将其展现在巨大的视屏中。它们使那些易于被忽略、贬低的事物重放光华，为人青睐。另外，当伟大与渺小并置一处，后者将前者投入了疑问之中：

> 盯着脚趾间沙子的空间　在那里
> (细节并非渺小) 大西洋的细流
> 飞快地流逝　当它奔跑
> 他盯着缓缓流动的沙子
> 世界隐在雾中。因而它
> 渺小，巨大而清晰。浪涛
> 高低起伏。它不能预知
> 嘴喙趋向何方　全神贯注地

"成百万的沙子"：一堆椒盐色的沙子浮现在眼前，一块并不起眼的沙地忽而变为珠宝闪耀之地。所有这一切无需语言刻意琢磨，诗行中没有宏大的声部，也没有华丽的词藻。用语浅显、通俗、平白如话。但是，诗人处理词汇有如她处理细节：她使它们突入到我们未知的领域。石英、紫晶和玫瑰石：所有这一切都"渺小、巨大而清晰"，仿佛它们都是从但丁《天堂篇》中光芒四射的苍穹堕落尘世。布莱克的门徒不仅在沙中发现了一个世界而且构建了一整套天堂系统。

《矶鹞》是一首具有巨大感染力的诗，它强烈地诉诸直觉。如果我的溢美之词有些过份的话，那么我所能说的是这种印象并不真实。它完美无缺，将自身和读者一同带入对神秘他者的全新体知之中。它的鼻子、脚爪或嘴喙，使我们跨越了门槛，超越了古老的疯颠步履和屑碎的细节真实。这种成就在毕肖普的智性杰作中是屡见不鲜的，尤其是那首

伟大的冥想之作《在鱼房边》，但由于我在《舌头的管辖》一文中对此诗已倾注了大量笔墨，所以现在我想简单地讨论最后两首诗：《麋鹿》和《英格兰的克鲁索》，它们都是追忆性作品，都触及了某种奇妙的存在，但这种奇妙均不是想象的产物。当蘑菇从树林中现身，当克鲁索忆起他曾拥有的那把大折刀的气息，世界便闪烁在透明的光中。借用奥登的话，这两首诗找到了极限世界。其独特的力量来自毕肖普那种能将事实提升为一种崭新的修辞效果的古老天才。诗作的成功只是这种力量的剩余物，其本身要远胜于此。在这里，克鲁索回忆起"水龙卷"：

而我曾拥有水龙卷。哦，
有时半打之多，远远地
它们四处游动　时骤时缓
脚下生风　头颅埋在云中
扫出片片磨损的白色。
易碎、稀薄的玻璃烟囱
我望着水流在其中
烟雾般螺旋飞升　像个僧侣
是的，真美，但却不怎么合群
……

……在近年的美国诗歌中，毕肖普的位置与大洋彼岸的菲力浦·拉金的位置十分相仿。在言辞的数量方面，看来她证明了越少即是越多。借助于对传统的认知与分寸感，她创造了一种与往日经典诗作保持连续性但又完全是个人的、当代的风格。她的写作技艺精湛、形式完美，从专业角度看炉火纯青，让人叹为观止。但同时她又诱导我们将技艺、形式当作是某种分神之物，因为诗歌始终不偏不倚地对待事物，始终沉溺于自身观察世界、探索奥秘的工作之中。

姜　涛译

洛威尔的命令

数年前，北爱尔兰的米歇尔·朗利（Michael Longley）在他的一篇诗论中将火成与沉积区分为两种不同的诗歌组织模式。从地质学角度讲，火成岩是岩浆或熔岩在地壳以下凝固而成的，而沉积岩则是由于矿物质与有机质的沉淀和累积，并由水、冰和风的活动雕琢、碎毁和重塑而成。这两个词语所特有的音调暗示了它们各自固有的特征。火成是爆发式的，无迹可寻、迫不及待；而沉积是缓慢冷却的，反复堆叠、循序渐进。

然而，如果存在一个名称可以命名一种始于火成而终于沉积的过程，那么它就是一个适用于罗伯特·洛威尔的诗歌的名称。作为诗人的洛威尔首先有着开启灼热原材料的强大本能，但随后他又会持续不断地用他那进行修改的智力的冷热气候去作用于它，有时甚至在诗作形诸书面以后仍是如此。他对写作行为的双重本性有着异常的敏感："一首诗是一桩事件"，他这样在课堂上宣称道，"而不是对事件的记载"——恰如我曾称火成为事件，而沉积为记载。他在《工作中的作家》这篇访谈中以另一种方式谈到了这一区分，他说："修改，这种对一首诗修修补补的意识——它与教学和批评倒是有一点关系。但开始一首诗并赋予它重要性的冲动却是与教学无关的。"而进一步讲，"我确信写作不是一门手艺，并不是你学到了技巧就能炮制出来的东

西。它必定是来自于某种深层的冲动，深层的灵感”。

然而意识到本质上是自发的冲动与他最终称之为“神圣的结构、情节与韵律”[①] 的东西之间的这种区分并没有使洛威尔蔑视那些结构。他确信诗歌不能等同于技巧，但并不因此就减少对技巧的重视。技巧代表着诗人与他的群体及其语言之间的盟约，而这一盟约建立在一个共同的理解之上：诗歌历险无论初看起来多么地唯我独尊，最终都不是无所助益的。因而，当洛威尔进行修改时，他不是在润饰诗行以达到某种耀眼的新古典主义式“正确性”理想，而是在寻求一种语言，能够为个人趣味的表达带来一个不仅澄清自己也澄清整个时代的契机。他执拗的主观性并不意味着对日常生活及其道德符码和责任的离弃。相反，洛威尔郑重而认真地——有时是通过呼吁或指斥公众，有时是个人的自省或忏悔——让诗人承担起良知的角色以唤醒我们。“良知”一词在一种可能的词源学意义上意味着集体了解同一件事情的能力。这种知识也使我们易于体会到诗歌是一个提醒，提醒那些我们大家也许宁愿去遗忘的事物，而这种警告功能正是洛威尔终其一生都多多少少慎重地演练着的事物之一。

然而，当我谈到他的“命令”时，我所想到的不仅仅是他僭取了向读者或为读者发言的权利，而且还有这种僭取是如何为其诗行的调子，为其独特的向文学传统和不懂文学的听众的“发令”所确证的方式。直到中年，洛威尔获得这种权威的方法是依循传统实践布局谋篇，是通过音乐高潮、戏剧化姿态和反讽的情节谋划而使之达到张力和强度的顶峰，是持续不断地呼唤自己和读者去遭遇一个先在的幽灵，是发现一条确定无疑的出路以赋予艺术“对抗混乱”的脆弱力量。

的确，在其职业生涯的这第一个阶段，洛威尔从写作一种冷眼旁观的自足诗歌的野心进而开始探寻一种能够与读者及读者的世界达至更直接的、面对面接触的诗歌。然而，无论他能够或打算使自己的作品多么地接近对话性情境，他总是在寻求用意象或神谕的力量去智取

① 出自《日复一日》的跋诗。

（如果不说是攻占的话）论辩的逻辑。他所渴求的目标是揭示而不是论证。“上帝使他意志的彩虹留存在世”。“你那老掉牙的长篇大论——/爱情，迅疾，残忍——/像大西洋一样摔碎在我的额上”。“你总会赢的——/一动不动/像一条阳光下的蜥蜴”。类似这些引号中的诗行就像箭簇在靶心一样在听觉的中心颤动，发散出暗示的涟漪和波纹。一种某物最终完成的感觉与一种某物在知觉领域和自由之中被惊呆了的感觉互相抗衡。读者感到一种完满的意义同时既咣然关闭又轰然开启，感到一个瞬时的幻象在倾听之际被体验，它唤出了在此世可能得到的意义和完满。因此，无论诗歌多么坚持在经验之中拆碎意义或将之移走，它向无价值的深渊的堕落总会被诗行从其自身完美张开的安全网上截断。

譬如《生活研究》，它首先由于极端的坦率、明显的私人性和自我专注而引起重视，现在却如公众纪念物一样稳固而又可以通达。它在诸时代的生活背景前勾勒出自己的形象；它坚实、充满智性的诗行和内涵丰富的调子使其推进的速度稳扎稳打，暗示着在它的声音中存在着一个社会的维度。它确信自己拥有一个听众，因此能够在一种确定的谦恭氛围中或放肆无羁或不知所措地处理自传材料。洛威尔会这样写道：

> 当尚未解放的妇女仍然有着
> 她弗洛伊德式的老爸和
> 侍婢，那种没有任何不合宜的亲昵或争执的
> 古老的体面生活是多么可怕！

然而《生活研究》的庄重与古老的生活一起延续了下来，尽管它揭示了后者的解体以及它在面对被关押的持刀凶手、发疯的士兵和行刑电椅时那不甚合适的倨傲。这份庄重、这本书技术上的圆熟以及它朝向非个人性的发展，对洛威尔来说既与生俱来，又源自父系的家族①。

① 洛威尔家族是世居波士顿的新英格兰望族，其祖曾任驻英大使、教长、哈佛大学校长等职。

作为一个艺术家，他背倚传统，是中规中矩的波士顿居民。他的诗歌尽管时而任性固执，却从未能逃脱一种天生的、对诗歌不应仅仅成为个人嗜好的要求。他所造成的切口必须有着外科手术般的精确，在暴露之中必须有着专业性的和公共精神的因素。这在整体上是对他自己、对诗歌资源的一次测试，而在《生活研究》中，这些资源证明自己是能够奏出新的旋律的，既在音乐的意义上也在词语重音的意义上。

洛威尔不会单纯地对节拍咬文嚼字。他从不对自己或他人的单纯无辜加以重视，他的全部作品都明显地摆脱了对失去了的伊甸园的追思。一切都开始于乐园之外，开始于学习的过程中，于汗水辛劳和应用之中，而不是在含糊不清的追忆之中。声音在它开口言说之时就被打断了。它必定要在字面的和象征意义的层面接受训导。我们不应忘记的是，洛威尔最初的风格是在肯宁学院、范德比尔特学院和路易斯安那州立大学的英语系形成的。他的导师们的确都是诗人，对诗歌的了解很是透彻，但他们同时也是诗歌教师，而且在这方面更为著名。[①]"新批评"为一种激情所驱动，想要挖掘诗歌的七重歧意（如果有必要的话）以澄清它最后的秘密。因而毫不奇怪，洛威尔在晚期的一首诗中固执而又精确地将自己的早期诗作比作有着七重城墙的特洛伊，意义蛰居于精心造就的艺术的层层环围之中。但这至少意味着他在进行写作之时——套用杜皮（F. W. Dupee）的话——"仿佛诗歌仍然是一门主要的艺术而不仅仅是一种珍奇的消遣"。处身一代干劲十足而又成就辉煌的诗歌批评家之中——他们祈祷着能够沉迷于写作，而且这种祈祷也得到了回应。洛威尔不仅努力使自己掌握古典的、英国的、欧陆的和美国的诗歌成规，而且转向自己独一无二的教义、祖谱和政治规则以超越同代人的最高水准。教义：他改宗罗马天主教，背叛的不仅是一种信仰而且还有公民生活的团结。祖谱：他吁求自己那来自于温斯洛和洛威尔家族的世代权能，擅自开口如美国历史与文化的监护人一般讲话。政治：他在 1943 年因为拒服兵役而入狱，尽管此

---

① 洛威尔在哈佛两年之后转入肯宁学院，受到新批评派理论家、诗人兰塞姆和诗人贾雷尔等人的指导。

前他曾志愿（不附带责任地）为海军和陆军服务。

正是在这次拒服兵役的行动中，教义、祖谱和政治三方面一举而熔合成为一个命令，洛威尔得以成功地将美学直觉与在公共行动的领域中就道德和意义作出见证的责任联系在一起。进而，借助威廉·梅瑞狄斯（William Meredith）所指称的他的“狡猾的智慧”，洛威尔使公开的不顺从与心灵和自由结合起来。拒服兵役是对家庭的冒犯，是他为自立和脱离家庭而进行的战斗中的一次新的攻击。他 30 年代末在哈佛的第一年中就因参与斗殴骚乱而使父亲蒙羞，从而成功地发动了这一战斗。总而言之，拒绝入伍源自于某种深层的岩浆，有着火成般的个人灼热。这可能是“怒火中烧的拒服兵役者”的狂热宣言，但它的确是伴随着一种对选择和反诉的强有力的蔑视修辞而燃烧的。

在洛威尔的回信中，首先是罗斯福总统在道德立场上方寸大乱——“你应该理解，对一个其家族传统像你自己一样，从保卫……我们祖国的自由和荣誉中获得自我完善的美国人来说，作出这样一个决定是多么地痛苦”。因此，在名为“个人责任宣言”的公开声明中，美国的民主因其对正义法则和国与国之间友善的马基雅维利式蔑视而在整体上受到指责。美国决定进行一场“不讲宽容和原则”的战争，目的是为了“永久性地摧毁德国和日本”，这样它就使自己与“蛊惑人心的政客和极权主义专制对群众的催眠”沆瀣一气，使 1941 年开始的反对侵略的爱国战争变得罪恶。对这份文献的简要总结一般会集中于洛威尔对盟军在轰炸汉堡和鲁尔区时完全无视平民生命的行为的义愤。就我的理解，其主旨在于指控美国变得与它原本反对的专制政权一般无二。这份声明总结道：

> 在长期而又慎重地思考了我之于自身、我的国家和我的祖先——他们负责地参与了国家的缔造——的责任之后，我得出了结论，我不可能光荣地参与这场战争，就我的判断而言它构成了对我的祖国的背叛。

毫不奇怪，读者在这里会发现一种从被告席上讲话的语调。然而纵然

这一形象处心积虑地要表现出骑士风范的效果，纵然有着确定的支柱来支撑这一修辞的道德承担，洛威尔还是实现了一次有效而又崇高的撤退，从事情开始走向可悲的方向上撤回了自己的赞同。事实上，尽管不同场合的份量有着巨大的差异，这还是很类似于叶芝在西恩·欧凯塞[①] 的《犁与星》首演之夜的行为，当时他指责阿贝剧院的观众们"再次"使他们自己蒙羞——当然，这也意味着他们因此而使他蒙羞。在这两个例子中，命令的习惯都源自于诗人所处的社会集团。诚然，无论叶芝还是洛威尔都并非来自于一个直接参与政府或公共事务的家庭，但他们仍然汲取了一种对自己的祖国、自己的文化和未来的责任感。

然而，是洛威尔的性格使他调动自己以获得一种能够以超常力量发言的身份。对他而言，问题不是"别管那回事"，而是"我如何才能把它搞到手"。在他早期诗作的风格激情和如拒服兵役这样充分规划和体验过的时刻之间，有着清晰的联系。这关乎于一个决定，用意志的强力，用那最终会惩罚自己的谋划本能——因为它终将"不能避免伤害他人"或他自己——来形成一个主题；换言之，这与他本性中策略性的、进行批判地修改的一面有关。洛威尔总是在激起反对，在发出决斗通知，因此甚至在他对拥有见证者角色的渴望中也存在着傲慢色彩。然而这种渴望是真诚的，完全比得上奥西普·曼德斯塔姆（Osip Mandelstam）生命中一个相应的、在个人道德良知和历史时代的要求之间发生冲突的时刻。

当然，曼德斯塔姆生活在一个专制政府中而洛威尔生活在民主国家。这的确是一个致命的区别。尽管如此，我认为将洛威尔在 1943 年面临的危机与俄国诗人在 30 年代早期所面临的危机并置并无不当之处。曼德斯塔姆在当时的所作所为是相当不典型的。他在经历了五年的诗歌沉默，力图与他本能地加以拒绝的苏维埃现实达成某种内在的妥协之后，写了他唯一一首直接处理政治的诗歌，一组对斯大林表示

---

① Sean O' Casey（1880—1964），爱尔兰剧作家，以描写都柏林贫民窟生活的现实主义戏剧而闻名。主要剧作有《朱诺和孔雀》、《犁与星》等。后期作品多为奇幻剧和宗教礼仪剧。

蔑视的对句诗；而且他还写了另一份饱含巨大愤怒和治疗力量的"第四散文"以加重自己的罪行。这两者都是自我净化的行为和对悲剧事件的准备。尽管它们不敢像洛威尔的"个人责任宣言"一样公诸于众，它们最终也是对同样的责任的宣言，将导致死亡而不仅仅是牢狱。仿佛曼德斯塔姆自己剃掉了颈上的毛发，以这样的姿态表明已经作好了上断头台的准备，而这是使他真实的声音和存在得以表达的唯一途径。从这一时刻开始，纯粹抒情创造的享乐和欢庆发展出了一种内在的道德维度。诗人讲出真相和创制事物的双重责任由此而在个人诗篇的形式成就中得到独一无二的实现。

将洛威尔的姿态等同于曼德斯塔姆的牺牲将是夸大其辞和傲慢不恭的；然而我仍然认为，洛威尔对他独特的诗歌写作的自我辩护与他的抗议和牢狱经历有关——恰如曼德斯塔姆虚幻的自由同样因此而付出了甚至更悲惨的代价。监狱在这个出身名门的孩子的额头打上了诅咒[①]的印记，使他成为共和国的维庸[②]而非维吉尔[③]。这使他感受到，出自本性的沸腾之中的狂暴能量的展开具有肯定性的见证功能，通过铸造一种呼应自我本性中那持续不移的撞击的诗歌声音，他也是在铸造一种时代的良知。

因此，早期作品中坚定的象征主义晦涩也许来自于个人对诗歌自主力量的这种真诚的坚信，至少部分是如此。西街监狱（West Street Jail）和丹伯里纠正中心（Danbury Correction Center）提供了一种精神的特许，使他可以脱离妥协了的群体语言，并坚定了那种使诗歌负担起与材料自身的纯粹文学源泉建立密切盟约的古老习惯。在如《楠塔基特[④]的贵格教墓园》这样精心制作的伟大诗篇里，语言交响中的打击乐和铜管乐部分强力推进，而弦乐部分则很难引人注意。令人心烦意

---

① 原文为法语。

② Francois Villon（1431—1463?），法国诗人，为人放荡，多次入狱，其诗人美名与品行不端的恶名同为世人所知，主要著作有《小遗言集》、《大遗言集》等，1436年被逐出巴黎后不知所终。

③ Virgil（70—19BC），古罗马诗人，代表作有《牧歌》、《农事诗》、《埃涅阿斯纪》，其中《埃涅阿斯纪》为讲述罗马共和国立国史的"文人史诗"，配合屋大维的政治与意识形态宣传，具有明显的"遵命文学"色彩，曾被英国诗人蒲伯讥为"政治吹嘘"。

④ 美国马萨诸塞州沿海岛屿。

乱的木管乐音回荡于整个音域之中；野性未驯的、伤心欲绝的噪音轰响不止。哈特·克莱因、狄兰·托马斯、阿尔蒂尔·兰波，以及利西达斯[①]，他自己——作为混乱海洋之声的语言而复活——所有的人在纸面四角围拢过来，面容紧绷的风暴恶灵渴望着将他们的权能吹入东海岸地貌那空旷的核心。读者被攫入表现主义的狂风之中，想到风神埃俄罗斯只为他个人而如此也许会得以释怀。譬如，诗篇的第三章是这样的：

当鲸的肠肚流出腐败的气息将
翻滚着席卷这整个的世界，
越过树林丛生的楠塔基特和林中洞穴
以及马大的葡萄园，水手，你的剑会
呼啸着落下直插入脂肪之中吗？
在约沙法王那巨大的灰坑里
骨骼哭喊着白鲸的血肉，
肥胖的鲸尾弯转在耳畔拍打着，
致死的长矛在圣所中翻搅，撕开
这钢蓝色的打麻器，将它举起像一副连枷，
劈开这缠结的生命：它砍着，挖着，
把抹香鲸的腹部撕成碎片，
块块鲸脂在风声与天光之中飞溅，
水手，海鸥环绕在炉边圆木周围
那里有晨星在齐声吟唱
雷暴震颤着白色的细浪扯破
那在桅顶风中扑打的红旗。我们的钢铁，
约拿的救主，隐藏在你的身边。

展现在这样的诗歌场景之中，感受到叶芝所说的“兽性的涌动”，处

① 形象出自弥尔顿1637年所作的、用于悼念溺海身亡的同学的牧歌式哀歌《利西达斯》。利西达斯本为古希腊罗马神话中的牧羊美少年。

于这展示着的主宰措辞面前并体验到某种具有韵律和意识的、不可缓解的事物的脚步，其情形是令人震憾的。说这样的诗有着加诸我们的阴谋就像说宙斯乔妆打扮以诱惑丽达一样，不过是轻描淡写。“注意了，霍普金斯，”[①] 它叫道，“注意了，麦尔维尔[②]。还有读者，你们看招!”从这样的高度进入诗歌事业类似于萨姆·高德温[③] 对观影的最大兴奋——某种始于一场地震而终于达到高潮的事物——的寻求。这是要创造一种单一的主宰声音，它将压过人们对那曾经渴求主宰的诗人的注意。劳伦斯曾说过年轻诗人把自己的手放在他那恶魔般的嘴边，而洛威尔实际上是拿了一只喇叭。但还必须有某种方式以缓和事态，否则已建立起来的命令将迅速地转变为不和谐音、未加调整的混乱和狂热。

在接下来的十年中，洛威尔开始沉思新的风格，同时生活也安定了下来。尽管经历着轮番来临的狂燥和勤奋的折磨——也许恰因为此，洛威尔的写作不同寻常而成就非然。待到与伊莉莎白·哈德维克结婚并进入纽约的圈子，他已成了一个牢不可破的文学奇才，获得过普利策奖并担任国会图书馆的诗歌顾问。读者从来都难于确定，他那层层设防的早期诗歌在多大程度上是对自己心智上病态的防御，或是其流溢，但毫无疑问的是，这些作品自身的力量非凡。然而，我现在想要关注的，是这样一种并非不同寻常的景观：一个拥有这样一套费力赢得的风格的诗人，面对着自己的防御工事，明白自己必须一切从头再来。我在第一篇文章中曾引用过的安娜·斯威尔（Anna Swir）的话在这里同样是适用的：

> 在诗中词语的目的是生成为内容，但这一目的从来不可能实现，因为一首诗所包含的心灵能量只有一少部分会在词语中具体现身。事实上，每首诗都有权要求另一首

---

① 当指英国诗人 Gerard Manley Hopkins（1844—1889），其作品融纤细情感、知识力量与强烈的宗教感情于一体，对20世纪诗人艾略特、狄兰·托马斯等人有一定影响。诗作有《风鹰》等。

② Herman Melville（1819—1891），美国小说家，代表作《白鲸》。

③ Sam Goldwyn（1882—1974），美国电影制片人，曾主持米高梅公司。《呼啸山庄》等具有文学性的影片的制片人。

全新的诗……我们可以用一句悖谬之语简短地说出诗人的双重任务。其一——去创造你个人的风格。其二——去摧毁你个人的风格。第二项任务是为更困难的，也需要更多的时间。

洛威尔在他的诗歌生涯中将第二件事做了两次，而且每一次都知道自己在做什么——这使得工作既目的明确又煞费苦心。我说他知道自己在做什么，这并不意味着他事先安排好了关于自己想要达到什么目标的程序，在分门别类的工具箱中有某种类似诗歌蓝图的东西；勿宁说，他是如此专注的文学家，其心智中批评和教学的一面始终如一地活跃，从而他作为诗人的命令从来就不缺乏自我意识，不缺乏——在伊丽莎白时代的褒义上的——狡猾。他铭记着"诗歌发展"的理想，这源于叶芝、艾略特和奥登的生涯所做出的直接例证，也由于如兰达尔·贾雷尔和艾伦·泰特等人在思想上持续不断的压力。然而只有那种在其核心处拥有火山喷发般的个人天才的敏感性，才能够在经历了如洛威尔在这些或别的方面经历过的专业磨砺而留存下来。洛威尔本来很可能轻易地就陷入巴纳斯派[1]的死胡同之中；但在1959年42岁时，他发表了划时代的《生活研究》。安娜·斯威尔的法则在他的生涯中第一次得到了证实。他后来在一个著名的场合中回顾了生命中的这一时期，当时他在加利福尼亚，向习惯了"垮掉派"松散作品的听众们朗诵自己那充斥着象征和刻意为之的难题的早期诗作。但已经感到，"他过去对写作所了解的一切都构成了障碍"，他的旧作是"僵硬的、缺乏幽默感，为笨重的风格铠甲所累"。

然而，我并不想继续历数这突破了作者旧有修辞外壳的卓越新诗篇的诸多特点。需要着重强调的是它如何解脱了对正确规范的焦虑，它不是通过吸收文学传统，而是在激扬的诗歌声音的基础上发现了建立自己权威的位置。再一次，来自于曼德斯塔姆的散文著作《美国之旅》中的一种说法可资为鉴。在写这篇散文时，曼德斯塔姆只关注他

① 又名高踏派，19世纪下半叶法国一诗歌流派，强调韵律、技艺的完美，代表人物有李勒、戈蒂耶、苏利一普吕多姆等。现多用于比喻作品的脱离实际、工于形式。

曾努力要压抑的知识，即他的诗歌生发自一种不可更改的、前革命的敏感性，它所回应的不是强加的束缚而是自然的进程，后者同时既由这个世界的现象所提供，又发源于语言的嬉戏。他对这种更新了的知觉的表述是强烈而又间接的，他这样呼喊道：“如果我相信的是橡树的阴影和语言表达的稳固，我又如何能够赞赏当今的时代呢?”

“语言表达的稳固”：这句话规定了洛威尔从《生活研究》到《为阵亡的联邦军战士》和《大洋附近》的精华诗篇中支配性的音乐。但这也把我们导向那种音乐的特有源泉，它确信舌头自由而响亮地说话的权力，进而确信它即便不能揭示真实，也能够在意义上使真实更加丰富。这些诗作常常与主观事物、自传、文化和政治素材的沉重大网纠缠在一起，但它们的首要兴趣并不是评论或建立对此类主观事物的观念，也不是要将诗行构建成贮存后者的仓库。它们的兴趣在于如何生成场景，如何投射出主观事物的形式和能量。当然，它们并不总是能够成功，但它们一旦成功，就在自身艺术手段的权能和力量而非它物的权威之上发出了自己的要求。

一旦我们将洛威尔在40年代对美国社会发动的战争的抗议与他60年代对越南战争的抗议做一个比较，“中年洛威尔”那贵族式的安详，它与早期那充满焦虑的庄严风格所具有的距离就显出了重要性。在后一个场合，他对约翰逊总统的白宫邀请的拒绝并不那么喧闹和造作。作家不再以吟游诗人和替罪羊角色使自己经受考验。现在勿宁说是总统处于守势。借助这个银发波士顿上层雅士的形象，诗歌呼唤为它自己而行的政策。然而洛威尔此时的权威是基于他艺术成就的秘密，而不是他的祖先或任何他想要挑起的公共争论中的正义：

> 当我上星期在电话中接到邀请于6月14日在白宫的艺术节宴会上朗诵时，我担心自己的接受有点过于急切和贪婪了。我曾认为这是一次纯粹的艺术盛会，尽管每一个严肃的艺术家都明白，他如果不作出微妙的公共承诺就不可能在公共庆典中怡然自得。在一个星期的犹豫之后，我决定基于良知而拒绝你殷勤的邀请。

洛威尔中年的诗作像这一严肃而又公允的政治抗议一样，是处于世界之中而又通晓这个世界。《为阵亡的联邦军战士》和《周日清晨早起》是我们时代里两首最优秀的公共诗歌，但它们并不是在向这个世界发言以求纠正它。相反，它们使世界洛威尔化，使它鸣响，赋予它一个表面以让诗人的声音在其上震荡，这些声音或者被攫住而放大自身或者飞掠而过。在《早起》的结论部分中就是一次放大：

可怜的星球，所有的快乐
都离开了这甜蜜的火山锥；
给我们的孩子们以和平当他们
陷入一个紧接着一个的小型
战争——直到时间终点
为了管辖地球，一个环绕的
幽灵永远迷失在
我们单调的崇高之中。

而在《中年》中，则是一次飞掠：

父亲，原谅我
造成的伤害，
就如我原谅
那些我曾
受到的伤害！

你从来没有爬上
锡安山，却留下
恐龙
在大地上拖着死寂的脚步
而我必须在此行走。

在我们结束文章之前，关于这种不再那么武断的声音还有很多话要说，但此时让我们向它致敬：它是洛威尔的一场优秀的胜利，他克服了自己吹嘘成功的统治欲，克服了举起喇叭或敲起低沉有力、或肯定不移或稍有不谐的边鼓的诱惑。他自己很清楚，他的内部存在着“一种无以伦比而又游移不定的声音”，而他常常习惯性地使其成为他自谓的那“刻板结构的迷津”的俘虏。

这些语句出自洛威尔《海豚》一书中轻灵可爱的终曲十四行，它们构成了他在知天命之年所创作的宏篇巨制三联画（最终由《历史》、《致莉齐和哈丽特》及《海豚》三书组成）的最后篇章。在此我拟略去不提推动这些作品的强力，但并非是由于忽视了存在于诗行声音中的洛威尔的命令；恰恰相反，这些令人震惊的、刻意为之的强劲诗行过分地受制于一种外加的力量。他的所做所为无疑有着良好的艺术意图，其热量无疑也足够使标准的模具、十四行的形式，以及无韵的诗歌原料熔铸成形。我们也可以换一种比喻，读者又一次满目艳羡地看到这样的奇观：诗人操起杠杆撬起了一种完美的风格：这些新的、嘈杂拥挤的形式是故意构筑来指斥 60 年代诗作的古典节奏的。在每一行中，在小范围的表现中，那表达的曲折和天才感依然活跃、完好无损，但面对整幅三联画却是在面对人群的方阵。我感到被这巨幅拚接的表面，被全副武装的队列，被这一切那未加承认的密度所击退，被逐出了读者的自由领地。

因而我想详述的是洛威尔最后一部诗集《日复一日》中更为温和、成熟的作品。在经历了此前著作中的十二音体系[①] 构造之后达到这一步，其效果类似于从回响着大量试笔之作那偶然得之的三倍美感的工作间，进入了一间充满譬如博纳尔[②] 的油画的房间。色彩明亮而又富有善意，空气中浮动着一种强烈而不贪婪的感性，而其核心及附近则激情充溢。声音发自枕畔而非讲台之上，宽容而不蒙昧，由相互的亲密所培植而又不受制于彼，宁愿嘲讽而不是表示同情。音调、意

① 奥地利作曲家、音乐理论家勋伯格创立的音响体系，具有严谨的理性主义色彩。代表性作曲家为其学生韦伯恩。

② Pierre Bonnard（1867—1947），法国纳比派画家，代表作品有《室内》、《浴缸中的裸女》等，注重对光与色的刻画。

象或诗行的一次转换就能够涵盖广泛。它所造成的典型效果是思虑重重的交谈（《婚姻》和《最后一步》），或对形诸谚语的智慧的歪曲（《致谢里丹》），或是这些风格的彼此杂错（《蚂蚁》）。正如一首诗中的一个人物所期待的那样，这一切的确是"更接近了/古老部落的语言"，但其最初目标既非谋求读者的欢心也非与美国气派的写作保持意识形态的步调一致。如海伦·范德勒[①] 所注意到的，诗篇由自由的联合所推进；它们如一对恋人于晚会之后意乱情迷的微醺之际在温暖的房屋中的徜徉一样凌乱散漫、亲昵缠人，令人舒惬而又不可预测。

不变的是，音调仍然是既非熟悉又非含蓄的个人性的。读者有一种奇特的感觉：他远隔千里但又近在咫尺，足以感知到冲动在将自己转变为诗节之时的那种兴奋。文体伪装成戏剧化的个人言谈——洛威尔向他的妻子、最好的朋友、儿子或他自己讲话，但又持续不断地冲破局限，成为随意的、非个人性的和神谕般玄奥的语句。如一首诗所言，"事物掷入空中/在飞翔中存活"，事物像刮片一样在空中飘飞，而"永恒之物不情愿地为凡尘之物擦刮着"。

洛威尔总是想要让这样孤立的诗行和语句横跨诗歌的天空，而且在素体十四行诗中，他的确因此而使诗篇的字里行间光辉闪耀，读者时不时会感到自己在无遮无挡地迎接一场流星雨。那些诗篇并非如填满金沙一样装满矿石，扎紧袋口以求光芒闪烁。然而，在《日复一日》中，他意图的狂暴为意象或总括语句的温和吹拂所平息和取代。"将萎的花是醇酒色的"，这行诗浮游在《密尔门》的语流之上。"虚假的平静是最好的平静"，《郊外的浪》中有这样突兀的一行；以及诸如："你如果总是撒手不干/那你就没什么可以撒了"（《病房里》），"如果他们抓住你的脖子，总会找到一根绳子"（《末日审判书》）这样的诗句。

我们的确是远离了诗人在其早期作品中寻求和演练过的那种命令，真相在那里为格律和密集的引喻所冲击。命令现在是由述言中奇特地发生偏斜的智慧、它们曲折的明晰和合宜性，以及引人注目的奇

---

① Helen Vendler，波士顿大学文学教授，洛威尔研究专家。

异性所实现的。语调既非被迫的也非强迫性的，诗歌的声音不是从天而降强加于你而是浮出自身的表面。诗歌的展开和呈现现在有着水成而非火成的性质，最明显是在名为《尤利西斯和刻尔吉》的诗章的开头部分，尤其是它的第五章。这是此书中最令我欣喜的时刻。在开篇诗行中，洛威尔保持了旧有的华美风格而在结尾则以荷马式的克制着陆。其间推进着令人眼花缭乱的格言式诗句，诗歌碎片在它们自身之中由尤利西斯的记忆和声音结合为整体。

这个尤利西斯以一个处于死后还魂边缘的人的形象登场，用腹语（通过罗伯特·洛威尔的自传声音）讲述他与刻尔吉的插曲，他肉欲的自我认知和他那已平息了的好奇心。在诗的开端尤利西斯如一个昏聩的酒色之徒，而在结尾则是一个即将动手的杀手，从而成为诗人自己在婚姻和狂躁之间的一个处境写照。诗句以适中的声音讲出，没有戏剧性的独白也没有忏悔式的抒情：它处于引号之中，在自传的近岸和神话的远岸之间旋转往复：

“在海洋绿色的浮光之畔长久
漂流时而又沉入底部
我发现自己放射出
世界的光芒。

陆地不再是陆地
如果我的双目升上月亮，
她的容颜困于
分裂的空虚瞬间——

无信的骗子，
迎奉所有的男人，从不忠实。

经过如许千年之后，
刻尔吉，

你是否倦于
继续将猪点化为猪?

我如何才能满足你,
如果我不是一个男人?

历经磨难我已经失去激情——
我希望在离开陆地时
比来时更年轻。

年龄是舱底的水
我们不能把它从扫帚上甩掉。

年龄在我们脸上行走——
在隧道的尽头,
如果可以相信忠实,
我们的肉体会变得更轻。"

这首诗的确是开放性的,然而其内核有着不可调和的平淡印记,这就是中心处平正的沉静与表面上某种更为坚忍和富有魅力的事物的结合,后者使它成为洛威尔早期作品中一个最为可爱和奇特的时刻的继续。我想到的是《楠塔基特的贵格教墓园》中"沃尔辛厄姆"一章,彼时的沉静体现在圣母雕像的面庞上,她"无所表现,只显现着上帝"。环绕着这并不可爱的关键核心,海洋的交响振荡轰鸣,更多地是依赖于雕像的平静而非那些最终要实现混乱和悲惨效果的宏大词语乐器。面庞宛如一颗星辰,其光芒永远处于来临的瞬间,永远是能量的源泉。从理智上讲,圣母形象进入诗篇的原因可解释为使她与掠夺成性、鲜血四溅的加尔文教派捕鲸人形成对照;然而就诗艺而言,我们体会到它的适宜性是一个感情效果的问题,是其时空处境的结果。它提供了艾略特在写信给约翰·黑沃德(John Hayward)时曾希望

在《小吉丁》中提供的事物：

> 我觉得，整首诗的缺陷在于缺乏某种敏锐的个人回忆（当然，不是用来解释，而是为了从表面之下的深井中给予能量）。

这种不需要做任何解释的、对来自于表面之下的能量的感觉，正是读者在《楠塔基特的贵格教墓园》的"沃尔辛厄姆"一章中所发现的东西。

我也许离题了。我想指出的是，《日复一日》中最好的诗篇的优点即在于它们也为类似的从"敏锐的个人回忆"中抽取能量的行为所支撑。但回忆自身不是神秘的，它来自于最近的过去或正在经历的现在：不同寻常的是那在一只焦虑之眼的注视之下，在一种完全非个人性的感情平静之中，在一种与负面的无限冷漠及另一极端的无限安详之间保持均等距离的情境之中生活的感觉。在最好的诗篇中，洛威尔能够找到协调，达至一个既非停滞亦非危机的状态，它比前者更具动态，而又不像后者那样不可靠。但在缺乏灵感的时刻，这种真诚的无动于衷就是伪装的了：我们遭遇着永不停息的辞令断言，它想要稳住我们惶惑不安的注意力——这时常充分地表现在他的素体十四行诗中，使阅读的经验迷失方向。

但在我刚刚读到的诗中没有任何事物迷失方向，就诗歌而言，无论事态有多么张惶失措，它都必须谈到年龄的终结："年龄是舱底的水/我们不能把它从扫帚上甩掉。"拒绝、成熟、衰老、恶化——一切都出现在音节特有的音响之中，从"年龄是舱底的水"那并不惹人讨厌的甜蜜的衰朽，连带其柔嫩的元音和胶结的辅音，直到"我们不能把它从扫帚上甩掉"那震颤而又徒劳的气魄。这是吸毒的兴奋与戒毒的痛苦共处的时刻，恰是这种智慧使宁静达到超自然的清晰，保护了此前那极度的自我辩解："我发现自己放射出/世界的光芒"。这首诗力图从《大力士》结束的地方（"心灵平静，所有激情都耗尽了"）起步并扩展开来。它是萨姆·高德温启示录式开端的世界的诗性反世界。

与德里克·梅翁（Derek Mahon）的《生活》和《知道太多再不能知道什么了》中的后现代嗓音不同，洛威尔的叙述者保持着一种探索性的欢乐。尽管如此，但丁的尤利西斯的真诚专一在他看来是头脑简单，而丁尼生游移不定的修辞、这个性冒险老手的全知声音也并没有排除进一步兴奋的可能性。诗歌的节奏也许没有带来任何伟大高亢的许诺，但也没有消除从经验中获得一种更新了的震惊的所有期望。

这一切都代表着那种15年前曾在《为阵亡的联邦军战士》中柔化了酸涩主题的风格的一次最终决定性的浮现。此时，在第一批关于敏锐的个人回忆的诗《水》和《旧日的火焰》中，在《中年》那似乎漫不经心的注解中，洛威尔放松了他在《生活研究》中曾追求过的决定性对抗的方法。现在，曾标志了早期作品的丰沛的智性残忍消失了，取而代之的是一种依旧警觉而大胆，但不那么野性或急于寻找方向的情绪。

《为阵亡的联邦军战士》中这种"放松了的"诗歌预示着《日复一日》中最佳作品的成就。它是在唤醒而非进行固定。一点敲打、一个注释、一份激励和一次致敬，如此这般偶然的部件标志着一种本身并非仅仅是偶然的注解的写作：每一个微小的谜团都被提升至诗性的状态。这些诗歌本身就是卓越的场景而非对场景的记载——如《1961年秋》这首极其纯正而又坦赤的诗作所显示的：

所有的秋天，核战争的
恼恨和刺激；
我们谈到了生命的消亡。
我像一只钓饵小鱼
在工作室的窗后游动。

我们的末日近了，
月亮升起，
明光辉映毫无恐惧。
国家是

玻璃钟罩下的潜水员。

父亲不是孩子
的庇护者。
我们就像一群野蜘蛛
在抱头痛哭，
但没有眼泪。

在这样的时刻，洛威尔的诗歌完美地呼应着其时机。它并没有缩紧自己的文学肌肉。它的声音不做强调，但它拥有的智慧知道自己是不可或缺的，即便只有它自己认为这是理所当然的。我认为，洛威尔的命令最终是居于这种克己忘我之中，这种不是为了征用诗歌场景，而是为了让诗人的洞察说出它们自己谜样的真相而作好的准备之中：

五十年来，伴随着惊讶和一种
自杀般的赦免感我们
明白了我们曾向往和失败的
从来就是不应该发生的——
而必须去做得更好。

穆　青译

不倦的蹄音：西尔维娅·普拉斯

我在前面已经提到过，诗人需要超越自我以达到一种超于自传的声音。当事情如此发生时，在诗性言说的层面上，声音和意义像波浪一样从语言中涌出，在那如今比个人所能期望的更为强劲和深邃的形式之上，传达出个人的语音。

对如何实现这一点，不同的诗人有着不同的观念。在罗伯特·弗罗斯特（Robert Frost）看来，一种他名之为“意义之声”的独创性节奏被认为是诗艺的前提：个人诗歌的旋律在能够像既定而不可避免之物一样被聆听之前，必须再次展现这种声响。诗歌仿佛是一个孤独的漫步者，闯入了语言的进程之中，自然而然地随着后者的普遍步点和阔大而非强迫性的脚步行进。弗罗斯特称，“句子的声响”和“音调”自身即为语音的实体，它们是声音预先勾定的轮廓，先于内容和清晰表达的意义。然而在这样说时，他显然对通过建立诗歌对这些语言规则的遵从来确认诗歌权利的做法感到不安。

艾略特（T. S. Eliot）同样深为这样一个观念所困扰，即诗歌受庇于一种比清晰的意义和直接的韵律刺激所能提供的更加古老而深沉的能量。他是这样界定“听觉想象”的：它是：

> 对音步和韵律的感觉，深深渗入思想和感觉的有意识层

面之下，激励着每一个词语；沉入那最原始的和被遗忘了的事物，返回源头并携带某物归来……将最古老和最文明的智性熔铸一体。

在这里像在弗罗斯特那里一样，又一次活跃着防御的和自我辩解的动机。其暗含的是对成功诗歌的深层人性、对它之被人类不断进化的耳朵所倾听的争求。听觉想象不仅为诗人联合了最古老和最文明的智性，而且联合了读者、诗人与诗歌，在扩充的经验，在超越第一个人的孤立界限，在扩大接受视野直至触及超越自我的世界并为之触及的经验之中。

叶芝（Yeats）也谈到了要像这个世界上的古代作者一样为耳朵而写作，但他在批评中更关心的不是诗歌语言实际的音调和旋律，而是如何唤起那他在所有诗歌中寻求的非个人的、模仿式的、如戴面具的表达。我们不禁想起，作为主词的人格（persona）是如何从作为宾词的面具（personare）中生发的——即“从中响起”，想起动词的生机是如何生息于面具那如名词般的漠然之中的。对叶芝来说，诗人是一个传声之人。他在自己的艺术中像一个预期中的完美事物一样再生。一种获至了的风格的稳固性代表着对主观性的胜利和一种对原型声音占领的容纳。诗歌、戏剧和神话汇聚一处，通过诗歌的仪式，人类所有的知识和经验都是潜在地可以通达的，从而诗歌在世界上具有自己地位和权利，它普遍的有效性再一次得到保证。

我提醒你们注意这些各不相同的为诗歌——口语的、听觉的和戏剧/神话的——所做的辩护、确证和解释，因为它们都适用于对西尔维娅·普拉斯的成就的思考。作为诗人的普拉斯达到了这样的一种程度：她使自己认同于神谕，将自己交托以供神灵的附体；她寻找并找到了一种间接言说的风格，为兴奋地自发开口说话的一个声音的音调所激发；她为听觉想象所控制，以至她对生命的告别也就是放弃自我而进入词语和回声。《词语》这首诗是她于 1963 年 2 月所写的最后六首诗中的一首，本文的题目即来源于此：

斧子
树木在它的砍伐之下鸣响，
回声传来！
群马般地
回声从中心扩散开来。

树液
像眼泪涌流，像池水
努力使
自己重新平复如镜
在坠落和

翻滚着的石头之上，
一颗白骷髅，
被从生的青草吞噬。
多年之后我
在路上遇见它们——

词语枯竭，没了骑手，
不倦的马蹄踏踏作响，
而
从那深潭之底，固着的星簇
支配一生性命。

后面我还将涉及这首诗，但目前我想用它来作为对普拉斯在《爱丽尔》及此前的诗作中所成就的那类诗歌的一个提示。如朱迪斯·克洛尔（Judith Kroll）所说，在这种诗歌中她使自传性的自我认同于她充满灵感的诗人这一面具，诗歌所具有的自由和强迫性都是独特的。这代表着她艺术成就的最后一个阶段，与她精神和家庭生活的发展有着显而易见而又众所周知的联系。简言之，或套用叶芝的话说：从 1962

年10月直到她1963年的死亡，西尔维娅·普拉斯的生活并非仅仅充满不幸与混乱；她不是坐下来吃早餐而是坐下来写作；她在起床时就已经成为“一个预期中的完美之物”，感到“像一件效率非凡的工具或武器，随时可以投入使用”。9月29日，恰在新的作品开始涌现之前，她写信给奥瑞利娅·普拉斯（Aurelia Plath）说：

> 亲爱的母亲，现在是早晨6点30分，我是一个正在工作的女人，匹夫考（pifco）在运行，我喝着清晨的第一杯咖啡。

10月12日，突围完成了：

> 每天早晨，当安眠药的效力过去之后，我在5点钟起床，一边喝着咖啡工作，疯狂地写作——每天早餐前要写一首诗。满本的诗。可怕的素材，仿佛家庭生活使我窒息。

正是在这种情绪中，她写出了被洛威尔称赞为“完美的控制，像滑雪者的控制，避开每一处致命的险境直到那最后的跌落”的作品。尽管我们也许可以说，洛威尔那关于致命险境的意象既是来源于诗歌自身，同样也可能是事后诸葛之为。

《爱丽尔》和它那群集的抒情词句的巨大吸引力在于对不可回避的既定性的感知。这种诗内在地感觉到了惊疑万分的抵达和震骇莫名的存在。诗歌被迅速地创作出来，为读者传达的是它们自己出现的不可预期性。在它们背后有着绝对律令的压力：一组意象如听命于一个心血来潮而又不可忽视的命令一样地涌现出来，开始活动。它们代表了达至极限的意象派写作方式，即庞德所称的在同一时刻表达感情与理智的错综。其变形的速度和隐喻的热切由自身联合力量的逻辑而激发，冲向内在于自身元素之中的任何结论。这些诗是自身冲动的载体，将它们聚集在一起的题名不仅会使人想起莎士比亚笔下那纯粹的

精灵，而且自然而然地使人想起一匹远去的骏马的狂奔。它们在自身之中充溢着兴奋，这是以超出人所曾承受的某种嘲讽精神进行创造的心灵的兴奋。它们毫不犹豫地推进，认定有权得到倾听；我们所关注的是它们，这些诗，而不是诗人。用洛威尔的话说，它们是场景本身而不是对场景的记载，它们如此就代表了普拉斯那欲使表现强力与完满实现了的自我和谐一致的浪漫主义抱负的胜利。舌头执拗地要求自己的统治角色；它已经探明了那反射固着的星簇的源头之地，它们从那里传送出自发的、具有神秘可信性的信号。

但在实现这一切之前，普拉斯的舌头却为格律、节奏、词汇、谐韵和跨行连续的规则所管辖。即便她的丈夫没有为我们描绘出一幅恭顺的初学者的画像，我们也能够从她早期诗行的推进中推衍出这一形象。"她在早期时写得很慢，"塔特·休斯（Ted Hughes）告诉我们说，"词典摊开在膝上，用她那硕大的、奇特的笔迹，像镶嵌画一样，每个字母都相互分离，自身就如一个像形符号……每一首诗都完全从自己的根基处生出。她用这种吃力而缓慢的方式写作，仿佛是在解数学题，咬着嘴唇，用又粗又深的墨迹圈住词典上每一个让她激动的单词。"这大约是在50年代后期，当时普拉斯正在准备她的那卷于1960年在英国以《巨像》为名出版的诗稿，就是在这一过程之中，普拉斯逐渐地将自己的诗歌注意力向内聚集，并找到了一种自我探测的独特方法。

这种方法时而基于个人经验的寓言化，使之成为象征或图像；时而基于自传素材和神话内容的混淆。《整五呣深》和《罗莱累》，两首基于她对雅克·库斯托[①] 的阅读的诗作，典型地体现了后一种方式。它们所利用的自传材料包括她八岁时父亲的死，以及家庭随后从海滨移居内地。普拉斯在《海洋1212—W》中写道，此后"我生命中那最初的九年像瓶中之船一样远航而逝——美丽、无法接近、从此被遗弃，一个精美的、洁白的飞翔神话。"自传元素也包括她对1953年8月的自杀企图的确认，以及显然对因之而来的精神病院治疗的某种承

① Jacques Cousteau（1910—　），法国海军军官、海洋探测家，发明水肺型潜水器，首先使用水下摄影机及探海艇，著有《寂静的世界》等书。

认，并且伴随着自我理解和自我更新的有意识努力。但所有这一切都隐退在诗歌自身的文学和神话层面之后，而后者则是一种圆熟技巧的产物。

因此，我想做的是从普拉斯惊人迅速的发展过程的不同时期中检视一些典型的诗作，以图重演她所表现出的那种诗歌现象，并见证一个天才作者成长为定形作者的奇景。我认为所有这一切是一次显然对诗人的生命目的有益的文学历险，但我也不得不探讨一下，她的成就的纯粹艺术力量是如何涉入了她寓居其中的文化的其他脉络，以及一次本质上成功的行动是如何被解读为惩罚的。

我发现在她的诗歌旅程中存在着标示三种不同程度的诗歌成就的三个阶段。而且我已经发现，将华兹华斯（Wordworth）一段著名的诗篇解读为关于这三个阶段的寓言是具有启发性的，因此我拟在此特别联系普拉斯的生涯进行这种解读。这是华兹华斯写到童年的一节诗，他用手指吹出哨音召唤山枭，以求它们会回应他；但哨音异乎寻常地唤起了这样的时刻，他被整个自然宇宙的强力所震摄：

有这样一位少年，你们认识他，那
温德米尔的危崖与翠岛！——多少个
黄昏，当最初的星光开始沿山脊
缓行，有的升起，有的落去，
他会孤独地站在树下，或伴着
波光朦胧的湖水，将双手举向
嘴边：手指交叉，手掌紧合，
那形态宛若擎起一件乐器，
向着那些默默无语的山枭
奏出乱真的呼鸣，等待它们
呼应的啼叫。——而从水色粼粼的
山谷彼岸传来它们不断的叫声，
回答着他的召唤，——震颤的声涛，
时而长呼，时而尖鸣，回声在四方

愈加激越；欢乐的喧嚣
多么狂野的会聚！时而，片刻的沉寂
仿佛在嘲笑他最好的技巧：
此时，在空寂中，他迟疑地
聆听，一阵轻微的惊喜使他悚然
将山间水声遥遥地载入他
内心的深处；眼前的景色
在不知不觉中移入他的心灵
带着所有庄严的形象，山岩，
森林，还有在湖水恬适的怀抱中
不断变幻天姿的云霄。①

诗人的第一项任务——如果允许我将这一著名的诗节作为寓言而展开——是学会如何交叉他或她的手指以吹出正确的哨音。这也许是微不足道的成就，但只要你有着曾努力要做好这件事的记忆，也就会记得那个人在浮现之时最初的试探中所蕴含的满足和辩解。在教室后排或公车后座上学会了用手指吹哨、呼喊和啸叫的人都会欢快地、自娱自乐地表演自己的技艺，一遍又一遍，忘我而不知疲倦。这是最初的创作行为，在口和耳的领域里它等价于触觉/塑形领域之中的泥饼，而我们都早已经看到，生命中一个最大的快乐就发生在我向你展示我做的泥饼，而你又向我展示你的泥饼的时刻。从这一转义上讲，可以把这本小书看做模仿山枭的哨音的回声或泥饼的陈列馆，许多诗人的生涯都开始和结束于这样的诗篇，它们无外乎天真嗓音的最初欢呼："听，我会吹！瞧我做得多棒！我还能再做一个！信不信？"

普拉斯的第一本书包含数首此类的诗，制作完美，押半韵或谐韵。在那些诗里，她那具有技巧意识的手指交叉，小心地举起一个角度，而且她诗歌的呼吸是平稳而谨慎的。当然，这不是《巨像》中唯一的一类诗，但却是最为直接明显的；在每一页上，诗人力促读者注

① 华兹华斯《序曲》第五卷《书籍》之364—388行。部分参考了丁宏为译文，见《序曲或一位诗人心灵的成长》，中国对外翻译出版公司，1999，114—115页。

意到，她已经获得了许可证，通晓自己的手艺。和我一起欣赏它吧，她旁敲侧击地说：这不是做得很好吗？而品味如《礁石港口的拾蚌人》这样的诗中那像海浪拍击一样单调的乐音的确也是一种快乐：

在水彩画家前来捕捉
海岬天光的美之前我
来到这里，水流冲刷粗大的
沙粒成棱角林立的晶体
将搁浅在河流回水
浅滩处岸边的三艘渔船
那粗钝的舷壳擦拭干净

泛出光泽。我来寻找
免费的鱼饵：蓝色的蚌
球茎一样丛聚在潮汐形成的
水潭那绿草铺底的边缘。
退去的潮水低落死寂。我闻到
污泥的恶臭，贝类的脏气，鸥鸟的离去；
听到一阵古怪的硬壳抓挠声

在停息，我走近一处水潭
坑穴遍布的沿口。
蓝色的蚌壳灰暗而显眼地
悬吊着，仿佛世界上
一条诡秘的铰链摇荡着
在我面前关闭。一切停滞。
我只数算了一瞬间，但

岁月的流逝足以赢取
对安全通行权的保证

在这个警惕地注视着我的
彼世之中。草丛里伸出螯爪；
小小的泥团从地下推起，
像微型骑士摘下头盔一样
翻开了它们的圆屋顶。小蟹

缓慢地爬出它们低矮的地洞
和沟渠纵横的泥沼，全都
穿着棕色与绿色斑杂的
伪装铠甲。每一个都拥有
一支巨螯膨胀如与自身等大的
圆盾——提琴手的臂膀不会
因他的职业而长成如此庞大[1]，

但它生得残酷，而且生来
残酷，其用途超出我
对它的猜测。这些嗞嗞作响
成群结队的游牧民，它们侧身
而出走向汇合的水流
直到潭口……

这是一首严守音节的诗，每行七个音步，每节七行；它像蟹群一样缓慢地向前移动。塔特·休斯说她的诗都是从头开始的，诚如其是。其运动稳步向前，目的明确，然而我们也受到鼓动，在这“警惕的彼世”面前踟蹰不前，品味诗行那粗糙的质地：“蓝色的蚌壳灰暗显眼地/悬吊着，仿佛世界上/一条诡秘的铰链摇荡着/在我面前关闭。”我们受到邀请去小小地纵容一下诗人，允许她稍微抬高眼睛从蟹的层面上升至头盔的层面。头盔，一个骑士气质的、丰满而有金属感的词，

① 诗中出现的蟹是一种名为“招潮”的小蟹，其英文名字为“fiddler crab”，而“fiddler”亦有小提琴手之意。

使我们的眼睛长久地离开了主题。当然，我们很乐意如此充分地转移注意力，而诗歌也并没有过分狂热地沉溺于自己的目的，它仍有闲暇去推搡我们，指给我们看它自身语言财产的丰富。的确，读者的快乐正来自于这样一种感觉，他处在一次语言的旅途中，既在欣赏导游的谈吐又在观看所谈及的事物。

因此诗歌从事着自己的事业，这像小蟹的事业一样，不是“微不足道”的；但直到诗的最后两节之前，它并没有完全地专注于此。诗的后半部分继续着：

被关在门外，一次，也是永远，
迷惑地看着它们那完全
与我异类的
秩序恰如我会面对
冷冷地蔑视我的轨道的

哈雷彗星清晰的尾迹
迷惑不解，它因一个
它一无所知的姓氏而
为人知晓。蟹群如此地
忙碌于它们的事务，这
并非微不足道，而我将
蓝蚌装满了一方宽大的

头巾。用蟹的眼光来看
如果它们能够，我就是一个
两条腿的拾蚌人。
在浓密草丛虚幻的
屋顶上方我发现
一只招潮蟹的甲壳，
完整无缺，奇怪地在它的

污泥世界之上迷失——颜色暗绿
内部被重重的阳光和风
漂白而又吹落此处；
没人告诉我他是否
死于隐居或自杀
或是一只固执的蟹中哥伦布。
蟹的面甲被腐蚀，被弃置于此，

作出骷髅一样的鬼脸：它
有着东方人的长相，
一只用虎牙做成的武士
死神面具，更多为了
神灵而非艺术。远离海滨——
那里长着红斑的蟹甲，蟹螯
和整蟹，半死不活，它们浸湿的

肚腹苍白地朝天翻着，
在波浪懒散的来回涌动中
表演着它们笨拙的
圆舞，一点一点地消失
在它们那友善的周围
气象之中——这遗骸残存的
面孔，朝向面孔赤裸的太阳。

当我们看到那离开群体轨迹的远游者，那“固执的蟹中哥伦布”的甲壳时，确实有某种事物获得了生命。一个变化发生在诗歌的主导基调之中，它直到那时都一直在风吹浪击的背景中博动。我们从脉搏的跳动移至心灵的飞翔，甲壳的硬度被配上了诗歌气象的锤炼和打磨。凝聚点从甲壳动物升高至天宇的蔚蓝，运动在加速，那直到如今一直专

注于其效果得体与否的诗行突然敏捷地开始移动："它/有着东方人的长相，/一只用虎牙做成的武士/死神面具，更多为了/神灵而非艺术。"这更类似于言谈，有着兴奋的氛围，仿佛诗歌停止了搜寻并找到了自己的目标。就整体的音韵屈伸而言，它提供了一个解决：在这长久期待的爆发之后节奏终于能够稳定下来，尽管可能是短暂而又古怪的。就感性直觉而言，诗歌与黏稠、昏昧而暗滞的质料那令人昏昏欲睡的纠缠被解开了，获得了艰难保持的形式，一次精确的投掷挽救了"面孔，朝向面孔赤裸的太阳。"同样，精神上也获得了平衡。即便不考虑诗歌的传记色彩，我们依然能够认出，海滨的彼世——伴着蟹群那全部的"成群结队的游牧民"生活——对发言人构成了一种束缚，将她孤立在外，使她失去联系而长久地期待着；因此，当她发现甲壳并将它看作一个隐居者、自杀者或冒险家的象征之时，这也就代表着身份和安全确定无疑的建立。然而，这显然是一种复杂纠结的安全：

蟹的面甲被腐蚀，被弃置于此，

作出骷髅一样的鬼脸：它
有着东方人的长相，
一只用虎牙做成的武士
死神面具，更多为了
神灵而非艺术。远离海滨——
那里长着红斑的蟹甲，蟹螯
和整蟹，半死不活，它们浸湿的
肚腹苍白地朝天翻着，
在波浪懒散的来回涌动中
表演着它们笨拙的
圆舞，一点一点地消失
在它们那友善的周围
气象之中——这遗骸残存的

面孔，朝向面孔赤裸的太阳。

骷髅形象和死神面具在此奇怪地拥有生机。真正致命的是海洋，它充满“蟹螯/和螯蟹，半死不活，它们浸湿的/肚腹苍白地朝天翻着，”表演着“它们笨拙的圆舞”。我们无须知道普拉斯1953年的自杀企图和她苦心努力的自我更新就能发现，诗的结尾是一幕拯救的戏剧，在忘川起伏的水浪之上艰难地获得了一块干燥的礁石，以抵挡下滑的诱惑。从诗歌上讲，其可靠之处在于所有这一切都得到了一种远远超越个人意志所能召集的能量的保证。它的努力似乎“更多为了神灵/而非艺术”。事情仿佛是这样的：普拉斯顺从她的想象力的命令而专注于这只死去的蟹，从而引导自己朝向她最终将在如《词语》这样的诗中实现的干燥、硬实的音域。蟹壳是一种艺术的形式，是一个护符，我们在一个较之“蓝色的蚌/球茎一样丛聚”这样的精美描述更深入的层面上接受了它。后者是文学上的枭鸣，由精心摆布的手指奏出，而蟹壳则唤醒了我们自身中山枭的生命，在我们灵魂的暮色中招来回应的呼啸，将诗歌带进华兹华斯的叙述中所蕴含的其成就的第二个层面。

当山谷中充满了回应着孩子技艺的山枭的真实呼啸时，我们就得到了一个经典的能量充沛的诗人的形象。他不再制作模型，而是如华兹华斯在其引言中所说的那样，在自身的生命精神里欢欣鼓舞，快乐地沉思着展现在宇宙运行之中那同样的意志和激情。这代表着联系的诗歌，它在读者中造成波翻浪涌的反应；在这一时刻，诗人的艺术找到了它的方法，使个人独特的主体和情感必然性能够普遍地君临读者的主体和情感。在最原始的形式中，这就是古老的所谓“时常想到但从未完美地得到表达的”那类事物。而在最丰富的形式中，语言交织会聚如一张梦想的大网，联结彼此的灵魂以实现弗罗斯特所说的“一次澄清”，“对混乱的瞬时抵抗”——在《礁石港口的拾蚌人》的结尾处出现的正是这样的一个时刻。

塔特·休斯曾写到普拉斯向她更深层的自我和诗歌命运的突破：他认为关键时刻是她写作那首名为《石头》的诗作之时。这是收入

《巨像》的最后一首诗，写于1959年11月4日。事后看来，我们可以认为它已经允诺了那些在1962年10月开始实现的、《爱丽尔》中的非凡诗篇。在这两个时刻之间，她写出了随后收入《渡水》的那些膨胀增殖的诗篇，以及收入《爱丽尔》但写于1962年10月的诗歌大爆发之前的那些诗作：《榆树》、《月亮与紫杉》、《郁金香》和《晨歌》。这些诗，以及《蜜蜂的聚会》和《新来的蜂箱》，以及《渡水》中的诗如《国会山园地》、《灰沙之中》、《呼啸山庄》、《黑莓》、《最后的话》、《镜子》、《渡水》、《水仙丛中》和《雉鸡》等，都属于同一个阶段。此时普拉斯的艺术在艾略特所称的"神话方式"的公认程序，和个人精神与家庭生活现实的可怕压力之间保持着快乐的平衡。在她旅途的中段，她塑造着一种庞德曾勾画过的诗歌——譬如在《诗章》第一篇中，在这样的诗中，第一响声音通过唤起经典或传奇中的比拟而扩大了自己的言说领域。这些诗歌安详地居于它们的时代之中，现代主义的准则和心理学的洞察力经由一种极度个人性但又完全可以把握的风格而传达出来。譬如，当我们读到《榆树》的开篇时，栖居于我们梦境枝条之上的夜枭开始发出致意的呼叫：

> 我知道它的底部，她说。我用我粗大的根踝知道它：
> 这是你惧怕的物体。
> 我不怕它：我去过那里。

在编纂《诗选》时，塔特·休斯为《榆树》加了一个注，给出了这首摇曳多姿的最终版本由之所出的一篇早期草稿。由于还有二十一个问题要解决，所以草稿所体现的只是休斯所称的"一次不成熟的结晶"。(引发了诗作的无毛榆就生长在普拉斯和休斯住所门外的一座河渠环绕的史前土丘的脊背上。)

> 她并不从容，她并不安宁；
> 她像心脏在我的山丘上博动。
> 月亮挂在她错综复杂的神经丛中。

看着它在那儿我很兴奋
仿佛她为了我而把它紧紧抓住。

夜是一泓深蓝的水潭，她一动不动。
她在核心处静立不动，满怀着智慧。
月亮离去了，像去的事物。
现在她自己也沉入一个
我完全无法看到的漆黑世界之中。

这平淡而外在的声音和“我了解底部，她说”那最终的声音之间的对比是令人震惊的。草稿是分析式的，无动于衷，自我在语言的表面之上扫视而过。事实上，普拉斯此处所做的是对她在另一首名为《月亮和紫杉》的诗中已经获得了的洞察力的整理。后一首诗的主题是休斯设立的，他在《对西尔维娅·普拉斯诗歌编年顺序的一些评注》中写到：

一天凌晨，我在黑暗中发现满月停留在教堂墓园中的一棵巨大的紫杉树之上，于是我建议她就此写一首诗。到中午，诗写好了。我看了非常沮丧。我个人认为，如果诗不是来自于那控制着我们的生活的力量、来自于我们内部那原初的受难和决断的一种陈述，那它就不是一首诗。

《榆树》显然来自于同一个地方，来自于普拉斯内心的原初受难和决断，但她一直无法接近那个地方，直到正确的韵律开始在她的舌下翻卷，句子的声音开始像诗歌声音的飞轮一样旋转。“夜是一泓深蓝的水潭；她一动不动。/她在核心处静立不动，满怀着智慧。”诗行徒劳地扑打着翅膀，诗歌之鸟仿佛处于理智的玻璃窗中，看着它需要前去的地方却无法得其门而入。但窗玻璃奇迹般地移开了，它不费吹灰之力就自由地飞入了深蓝的水潭及核心之处，新的诗行开始运转：

它是你在我体内听到的海，
那样令人遗憾吗？
或是无声无息，这是你的癫狂吗？

爱是一个幽灵，
你怎样地在它身后撒谎和哭喊。
听：喧闹的蹄声：它走远了，像一匹马。

这里同样戏剧性地显现了高度成就的另一个标记：在全部的作品中，不同部分的意象恒量相互交织。这些蹄声联系着远去的爱丽尔的蹄声，恰如它们也是《词语》那幽灵蹄音的前兆一般。

榆树在讲着它榆树的意识，它用树的语言交流："下雨了，这无边的寂静"。但榆树也讲着诗人的意识。在这首诗中令人激动的正是声音的变迁；它从明了自己作为树的替身的行为方式的、相对冷静的文学表述，逐渐地转至内向，变得尖锐。这极其令人愉快的模拟，大约发生在中部，在这样的诗节：

我遭受过落日的暴行。
根系已被灼焦
我红色的花丝燃烧着伸出，金属线般的手

与如下远为令人不安的表现主义诗节之间

我恐惧，黑暗之物沉睡
于我的体内；
整天我感觉到它柔软、轻缓的旋转，它的恶意

在这两个诗节之间诗歌——以及诗人和读者——铺展着自身，从机敏而可以估量的写作领域移至不可估量的更为敏捷、更少限定的领域。因此毫不奇怪，塔特·休斯在他 1970 年的注中认为《榆树》促发了最

后阶段的诗篇。我在早些时候曾力图对这一阶段中的诗作加以界定，它们仿佛是在某种不可预见而又完全无法抗拒的命令的要求下涌现出来的。

现在我想借助华兹华斯的诗节重述这些最后的诗篇。我发现那里所暗示的第三种诗歌是，诗人绝对的任务是对诗歌洞察及诗艺知识进行一次未经允许的追踪。我们已经经过了第一阶段，那时诗歌创造就是自身的目的和焦虑所在；我们也穿越了社会联系和情感劝服的第二阶段，那时诗歌的枭鸣在读者中激发着回应的山枭之梦，"冲击着……如一个回忆"。用华兹华斯的故事来说，我们现在已经达到了这样的地步，此时孩子再不能用他的手吹出任何噪音：

……时而，片刻的沉寂
仿佛在嘲笑他最好的技巧：
此时，在空寂中，他迟疑地
聆听，一阵轻微的惊喜使他悚然
将山间水声遥遥地载入他
内心的深处；眼前的景色
在不知不觉中移入他的心灵
带着所有庄严的形象，山岩，
森林，还有在湖水恬适的怀抱中
不断变幻天姿的云霄。

孩子——称他为诗人吧——的技巧在这时受到了嘲笑；技巧再没什么用处了；但在犹疑的沉寂之中出现了某种比山枭的鸣叫远为精彩的事物。他站在那里，像眼睛和耳朵一样敞开着，它接受了倾天而下的世界的全部音乐和象形符号；用《序曲》中的另一句话说，生机勃勃的宇宙的运作深深地在他体内回响。从而，故事的这一部分暗示了想象力所能达到的程度，在那里我们感到诗歌是一份赠礼，其升起和沉落都超出了诗人的控制，直接的联系被建立起来，与意象地窖、梦境银行、词语仓库、真理洞穴——这是像叶芝的《长脚蝇》那样的诗由之

浮现的地方。普拉斯在那些日子里以梦游者般的自信写出的诗篇就属于这类诗歌。它们的音调纯粹，词语以及它们所代表的一切突然被置入其中，譬如《边缘》一诗。这也许是她最后的作品，也许是倒数第二首，是写于1963年2月5日，她自杀前六天的两首诗之一：

这妇人已变得完美无缺。
她的死尸

带着完成了使命的微笑，
她宽袍上波浪般的衣裥

幻现出希腊悲剧的必然结局，
她那赤裸的

双脚仿佛在诉说：
我们走过了多长的路，旅程结束了。

每个死孩子都蜷缩着，像条白蛇，
各自趴在小小的

牛奶罐旁边，如今已经空了。
她把他俩

收回到自己的身子里，像一朵玫瑰
合拢它的花瓣，在僵冷的

花园甜美的芬芳从这
夜之花深深的喉管里鲜血般涌流。

月亮没有任何可悲哀的，

从她的白骨头巾下凝视人间。

她对这种事情习以为常了。
她的黑衣簌簌作响，拖拂在地。

诗行是客观的，有着完美的节制，一种已经在等待着这首诗的、对时间和空间的敏捷而熟练的标定终于实现了。“面对空白的勇气”，帕斯捷尔纳克（Pasternak）所揭示的天才品质空前明显地表现出来。写作稳固有力的音乐，它无可舒缓的陈述基调，模拟着女人死亡的无可更改。尽管墓园景色的安慰性意象和如花瓣般收扰的孩子出现其中，无处不在的仍然是停尸房般的温度。白骨蒙头的月亮和赤裸的双足有着真确性那沉重的阴冷气质，阿奇博尔德·麦克利什（archibald MacLeish）在《诗艺》中发出的命令从未得到过如此彻底的实现：

一首诗应该默不出声但可以触摸
像一只浑圆的果实，

它暗哑无声
像拇指抚摸那古老的圆雕纹饰…

一首诗应该等同于：
虚妄…

一首诗不应该说明什么
只是存在。

《边缘》中有着一种暗哑、可触摸的与“存在”的等同，它坚持要我们将它读作一个在自身之中即已完满的事物，而它的确是如此。但它也很成问题地是另外一些东西。说得极端点，一份自杀记录。也许是一次宣泄和防御的行为，或是一次准备行为。换言之，这首诗的“存

在”持续不断地受到含义的挤压，后者从普拉斯用自己的双手结束自己的生命的时刻涌现并降临其上。甚至像任性地离群索居的死蟹这样的意象，在回溯性的省察中，也都是在为自杀过程提供情节。我相信我对死蟹意象的解读正是诗本身希望我们去解读的：它是一具保留了面孔的残骸，一件帮助主人公去面对面孔赤裸的太阳的护符，是对艺术积极而有益健康地抵抗死亡愿望的笨拙拖曳的一份保证。我还想指出，普拉斯晚期作品最大的价值在于，在它们之中，痛苦和对遗忘的拥抱在一番搏斗之后以某种方式屈服了，或至少因抒情冲动自身那本质上令人愉快的力量而保持了短暂的平衡。一首像《爹爹》这样的诗，也许可以被看作是技艺超群的，它的暴力和正当性也能够因诗人的父母和婚姻关系而得到理解或原谅，但它仍然过于纠缠于传记场景，放纵地在他人的伤心史中横冲直撞，它只是在简单地透支自己要求我们同情的权力。

对这一类型的思考使我们想到了一种完全不同于麦克利什式的“诗艺”，它不仅在思考普拉斯的诗歌时是切题的，而且对这些论文那时不时地淹没不见的普遍主题而言，也是切题的。在多大程度上舌头应该服从于社会责任感、伦理或道德的崇高骑手的控制呢？从整体上说，我倾向于给予舌头以自由。我谈到伊莉莎白·毕肖普的诗歌，当它突出了自己的谦卑和顺从，当它通过深入表面之下以登上顶峰时，它就是卓越的。我称赞曼德施塔姆，他在但丁那里找到了不受束缚的自由的例证。我在早期的奥登那里发现了一种语音的他性（phonetic otherness），从而使他最早的诗歌成为一个标准，与之相比他晚期的诗歌虽然优美而富于人道，却显得更为传统，较少强迫。在洛威尔那里，我试图显明，他利用政治抗议行为缓解了自身的道德存在，通过身陷非诗世界的监狱而赢得了他诗歌的权能；而且我还想说，当他的“谋划”最少涉及到诗歌进程时，诗歌最终是最为感人的。

我的确难以看到，诗歌如何能够继续作为人类意识的一个范畴而留存下来，如果它不首先进行诗的考虑——表达的考虑，基于它自身的创始律令，在进行抒情构思的时刻涌现并起作用。然而在体会这一切之余，仍然可以承认切斯瓦夫·米沃什（Czeslaw Milosz）对这种浪漫

主义式傲慢的指责是公正的。他最近在《诗歌的领地》一书中列出了他对“诗艺”的异议，这集中在一首诗中：

我总在渴望一种更为开阔的形式
能够从诗歌或散文的要求中解脱出来
能够让我们互相理解而无须将高尚的痛苦
向作者或者读者坦露。

在诗歌最深的本质之处有一些事物是粗鄙的：
一件我们从不知道存于自身之中的事物被带上前来，
我们瞠目而视，仿佛一只老虎突然跃出
在阳光之中，甩动着尾巴。

正因此诗歌恰当地说是来自于魔鬼的口述，
虽然坚持说他必定是位天使无疑于一种夸张。
很难猜测诗人的骄傲到底从何而来，
他们常常丢人现眼，被揭露了自己的脆弱。

有理性的人怎么能够愿意成为魔鬼之城？
它们如在家中一般行事，用多种口音讲话，
它们不满足于只是偷窃他的嘴唇或手艺，
为了它们的方便而去改变他命运。

如今病态的东西的确是被高估了，
因此你可以认为我只是在开玩笑
或我已经发明了不只一种方法
借助讽刺来歌颂艺术。

曾有这样的时候我们只读明智的书
它们帮助我们承担自己的痛苦和悲哀。

毕竟，这与浏览来自于精神病院的
成千上万的著作并不完全一样。

然而世界与它表面显现的并不相同而
我们也不同于我们在自己的疯言疯语中看到的自己。
人们因此而保持沉默与诚实
从而赢得了他们的亲属和邻居的尊敬。

诗歌的目的是提醒我们
要独自一个人留下是多么地困难，
因为我们房屋洞开，门上没有钥匙，
无形的客人随心所欲地进进出出。

我在这里所说的，我同意，不是诗，
因为诗歌应该写得稀少而又勉强，
在难以忍受的强迫之下怀着唯一的希望
是善神，而不是恶灵，选择我们做它们的工具。

这非常适用于普拉斯最极端的诗歌。她最后的诗作的确是像一只甩动尾巴的老虎一样，将自身令人震惊而又不容辩驳地展示出来。它们写于难以忍受的强迫之下，的确希望成为善神的工具。它们的确记录了她因保持孤身一人而经历的困难，像《拉撒路女士》这样的诗最终在再生的壮举中凝聚成一个本体，而《爹爹》则在溃败的狂风暴雨之中将它分散。除《爹爹》之外，还有一些诗作是病态的；然而当我们阅读晚期的抒情诗如《气球》、《仁慈》、《孩子》、《雾中羊》、《夜舞》、《尼克和烛台》，甚至那掏空了人道慰籍的诗作如《里昂妇人》时，我们的确是在阅读某人的作品，她怀着善神选择她作为它们的工具的希望而写作着。

在诗歌的层面上没有什么东西可以损害普拉斯的作品。最终可能限制它的是它那处于支配地位的自我揭示和自我定义主题，尽管这一

思虑必须被理解为一次对抗消沉和自杀的黑洞的勇敢而坚持不懈的战斗。我并不认为自我不能成为诗歌合适的表演舞台。但我相信，最伟大的作品只有在达到了确定的自我遗忘，或至少达到了一种为普拉斯所拒绝的充分的镇静自若之时才能出现。譬如，她对神话的使用往往将最广泛的原始意义限制于个人自身生活之中的独特用途。这显然在她诗歌生涯的开始阶段更真实，而不适用于如《榆树》那样的原创性"神话"场景。尽管如此，她那迷团重重的文学才智从没有停止过审视给定的感情和传记素材，看它们是否适于翻译为文学或传奇的比拟。在如《爱丽尔》这样的诗中，获得的报酬是显而易见的：原初的引喻既包容了传记场景又为它所包容，在任何意义上一种元素都没有强行征用另一种元素。然而，在《拉撒路女士》中，原初故事的文化共鸣为激烈的自我辩解目的所驾驭，从而知识的超个人维度——神话典型地给予了接近之途——因诗人迫切的个人需要而被忽略。

但甚至一个人在寻找一条途径以表达那她意识到是一种局限的事物之时，她仍然记得这种诗人的青春，记得正是这种"迫切的个人需要"赋予她的作品以前所未有的强度和热度。她的诗歌已经属于传统，这不仅因为它们满足我在开头列出的诗艺须知——那些对语调、言词和戏剧法规的考虑，而且因为它们也是她存在的清晰行动，是词语的行动，从中涌流出，用布伯[①] 的话说，富有成效的能量。它们证明了华兹华斯在《抒情歌谣集》的1802年版序言中对诗歌知识得以表达的途径的精彩构想的正确性。对艺术的杰出和真实之间、爱丽尔和普罗斯佩罗之间、作为冲动的诗歌和作为对生活之批评的诗歌之间那成问题的关系，华兹华斯作出了就我所知最精细的思考。下面的引文包括了一个也许过于熟悉的判决，而且也许表现出了某种拘泥句法的特征，但它覆盖了一大片的实质性领域：

这不是说，我通常在开始写作时就正式有一个清楚

① Martin Buber（1878—1965），生于奥地利的德国犹太宗教哲学家，著作有《我与你》等，其哲学思想接近哈西德主义和存在主义，认为生存就是神与人，人与世界之间的对话。

的目的在脑子里；可是我相信，沉思的习惯形塑了我的情感，因而当我描写那些激起我的情感的事物的时候，作品本身自然就带着一个目的。如果我的这个意见是错误的，那我就没有权利享有诗人的称号了。一切好诗都是强烈情感的自发流露，这是不错的；可是凡有价值的诗都并非因为题材的多样，而是由于作者具有非同寻常的敏感性，而且经过了长久的深思。因为我们的思想调整和引导着我们的情感的不断流注，而思想事实上是我们以往一切情感的代表；我们思考这些普遍代表之间的相互关系，就会发现什么是对人真正重要的东西，从而经过重复和继续这种动作，我们的情感就会和重要的题材联系起来。久而久之，如果我们本来就具有强烈的感受性，就能够养成这样的心理习惯，只要盲目而机械地顺从这些习惯的冲动，我们对事物的描写和情感的表露就能够具有这样的性质和相互联系，以致我们向之表述自身的读者如果处于健全的联想状态的话，其理解力就必定会有某种程度的提高，其情感也必定因之而完善。①

实质上，华兹华斯宣称重要的是在写作的间歇期里诗人思考的性质、强度和广度，在灵感突现的间歇里头脑的贪婪与勤奋的重度和纯度。正是它们决定了诗歌行为最终的人道价值。这一行为保留了自由、自治和自利（free，self - governing and self - seeking），但它从对那难以言喻的意志发动突袭的战场上带回的战利品的价值，依赖于能言善变的诗人在两次突袭之间所保持的情感容量、理智资源与普遍文明。

穆 青译

① 引用曹葆华先生译文，稍有改动。

归 功 于 诗

——诺贝尔文学奖受奖演说

初遇斯德哥尔摩这个城市的名字时，我没想过会访问它，更从未料到有朝一日受瑞典皇家学院诺贝尔基金会之邀，作为一个客人受到它的欢迎。在当时，这样一种结果不仅出乎意料之外，它简直超乎想像。在40年代，我是德里郡乡下一个人丁兴旺的家庭里的长子，我们挤在一所传统的农场茅屋的三个房间里，过着一种穴居生活，从感情和理智上都有几分与世隔绝。那是一种亲密的、物质的、生物性的生存方式，夜里从一间卧室隔壁的马厩里传来的马的声响，混合着大人们从另一面墙隔壁的厨房里传来的谈话声。当然，我们接纳着发生的一切——落在树丛里的雨、耗子在天花板上的活动、一列蒸汽机车隆隆地沿着茅屋背后隔着一片田野的铁路线驶过——但我们就像处在冬眠的假寐之中接受这一切。无历史记载、先于性别分判、悬荡在古代与现代之间，我们就如同立在贮藏室一只水桶里的饮用水那样敏感：每当一辆过路的列车使大地震颤，那桶水的表面就会无声无息地泛起柔美的、同心圆状的涟漪。

但不仅是大地为我们震颤：周围和上空的空气也在活泼泼地预示着什么。当一阵风搅动起山毛榉树，它也搅动缚在栗树最高枝上的天线。它扫将下来，穿过厨房窗角的一个小洞，刚好钻入我们的无线电收音机内脏，其间，一阵咕咕嘟嘟、叽叽嚓嚓的细碎杂音，突然让路

于 BBC 新闻播音员的声音，像个“机降天神”[①] 似地播送着出人意料的消息。那声音我们在卧室里也能听到，从大人们在厨房里的谈话声以外和背后传送出来；就像我们在每个声音的以外和背后，常常能听到莫尔斯电码那狂乱的、尖锐的信号。

我们可以偶然听到父母用地方口音说着邻人的名字，以及新闻播音员用厚重的英格兰口音广播着轰炸机的名字、被轰炸的城市的名字、战争前沿和军队分布的名称，损失飞机和抓获战俘的数字，伤亡人数和前进里数；当然，我们也总会听到些别的，庄重、奇妙的振作人心的词语：“敌人”和“盟友”。但即使如此，这些世界抽搐性的消息无一作为恐怖而进入我的内心。如果在播音员的语调中有某种不祥之兆的话，那么，我们对利害攸关的时事的理解也就有某种迟钝；而如果在彼时彼地这种政治忽视有某种过错的话，那么，我居住于安全之中的结果就有某种肯定意义。

换言之，战时对我而言是一种反思前的时期，也是有学问之前的时期，原原本本是史前时期。随着岁月流逝，我的倾听变得更为审慎，我会攀上我们的大沙发的一只扶手，使我的耳朵更接近无线电播音员。但让我感兴趣的东西仍然不是新闻；我所寻求的是使人震动的故事，例如关于一位名叫狄克·巴顿的英国间谍的侦探故事连播，或可能是根据 W.E. 琼斯上校关于一位名叫毕格尔斯的皇家空军飞行勇士的历险记所改编的广播剧。由于别的孩子也已长大，厨房里日益热闹，我不得不凑到收音机的近前，以便集中注意力倾听。而在那种热切的凑近收音机刻度盘的过程中，我渐渐熟悉了外国电台的名字，如莱比锡、奥斯陆、斯图加特、华沙，当然，还有斯德哥尔摩。

我也习惯于听到外语的阵阵短暂爆发，当旋钮从 BBC 电台扫到爱尔兰电台，从伦敦腔扫到都柏林调，尽管在第一次遭遇到欧洲话的喉音和咝音的时候，我还不明白它们说些什么，但我已开始了广阔的世界之旅。这转而又变成了一个广阔的语言之旅，一种每个抵达之地——无论是在诗歌中还是在人生中——都成了一个台阶而非目的地的

① 西方戏剧中用舞台机关从高处送下来参与剧情进展的天神角色。

旅途，正是这种旅行引领我此刻来到这个人们引以为荣的地方。而此处的讲坛与其说是一个台阶，不如说更是个空间站，所以，在一生中，我允许自己奢侈一回，在空中漫步[1]。

我归功于诗歌，它使这空中漫步成为可能。我归功于它，直接原因在于我最近明白地写下了一行诗鼓励我自己（不管还有谁在听）“靠着你更强的判断力洋洋得意”。但我归功于它，最终是因为诗歌能够缔造一种秩序，如同50年前那间贮藏室内从饮用水面荡入与漾开的涟漪一样，这种秩序既忠实于外部真实的冲击，又敏感于诗人存在的内部法则。一种在那里我们能够最终成长为我们成长的贮藏物的秩序。一种满足所有人在智力方面打开胃口并在感情方面洞开悟性的秩序。换言之，我归功于诗歌，既因为它自足自立，也因为它是一种帮助，因为它使一种灵魂的中心与其周围之间，在从收音机的旋钮上凝视“斯德哥尔摩”这个词的孩子与此刻在斯德哥尔摩享受殊荣面对众多面孔的男人之间，成就了一种流动和滋养的关系。我归功于它，因为功劳应归于它，在我们的时代以及一切时代，因为这个词在任何意义上，都是生活的真谛。

首先，我要使那种生活的真谛具有一种具体的真实性，最为欣慰的时刻是诗作显得最直接，成为其所参与、所辩护和所反对的世界的一种最前沿的再现的时刻。还是一个小学生的时候，我就喜爱约翰·济慈（John Keats）的《秋颂》，视之为在语言和感觉之间的“约柜”[2]；少年时期，我喜爱吉拉德·曼雷·霍普金斯（Gerard Manly Hopkins），由于他感叹效果的强度，那种直到我阅读他之后才了解的狂喜和疼痛之间的平衡；我喜爱罗伯特·弗罗斯特（Robert Frost），因为他那农夫的精确和他诡谲的踏实；我喜爱乔叟（Chaucer）也基于同一理由。过后，我会在威尔弗莱德·欧文（Wilfred Owen）的战争诗中找到一种不

① 原文“walk on air”，比喻“洋洋得意”，此处一语双关，因此下文有“靠着你更强的判断力洋洋得意”之句与此呼应。

② 犹太教堂中贮存圣经和犹太教法典卷轴的柜子。

同种类的精确，一种我深切响应和一直期待的道德上的踏实，那是一种蒙受与吸收了新世纪暴虐的《新约全书》式的感性的诗歌。再后来，在伊丽莎白·毕肖普（Elizabeth Bishop）风格的纯洁结果中，在罗伯特·洛威尔（Robret Lowell）风格的透明执拗中，以及帕特里克·卡瓦纳（Patrick Kavanagh）风格的露骨对峙中，我遇到更深远的理由，确信诗歌具有说出发生的事情、“同情这颗星球”以及“不关心诗歌”的能力和责任。

这种朝向诚挚而专注于事物本身的艺术的变幻无常的气质，由于诞生和成长于北爱尔兰的经验而得到巩固，尽管在过去的四分之一世纪里我一直没有在那里生活。在这世界上，没有一处比它更自矜自己的警惕性和现实主义，没有一处比它更自视有资格谴责任何修辞学的华丽辞藻或对抱负的挥霍。因此，部分由于在成长过程中已经将这些态度内在化，部分由于正长出一层抵御这种态度、保护自我的表皮，多年来我半躲避半抗拒着风格迥异如华莱士·史蒂文斯（Wallace Stevens）和莱内·马利亚·里尔克（Rainer Maria Rilke）的丰富与广博；不充分地归顺于艾米莉·狄金森（Emily Dickinson）水晶般的灵性、所有那些叉状闪电和联想的裂缝；并与艾略特（Eliot）那梦幻般的奇异性失之交臂。这些多少有点儿吝啬的态度由于拒绝承诺诗人享有其他公民不能享有的某种特权而得到强化；又通过他自己不得不在不断发生着政治暴力和公众期待的环境里当一个诗人而受到进一步的鼓励。那种公众期待，必须说，并非针对诗歌本身，而是针对各种各样可以受到互相不满的群体所赞同的政治立场的公众期待。

在这种环境里，心灵仍然渴望歇息在萨缪尔·约翰生（Samuel Johnson）曾称之为“真理的稳定性”这种无上的自信之中，即使它认识到自身的运作和探究的不稳定性质。不必从理论上得到指示，意识很快便认识到它正是各种话语争斗的场所。那个卧室里的孩子，一边同时倾听他的爱尔兰家乡土话和不列颠广播的官方习语，一边从两者背后捡拾起某种别的不幸的符号，那个孩子已经在接受学校教育，以应付他成人境遇中的复杂性，他将不得不在各种伦理的、美学的、道德的、政治的、韵律的、怀疑论的、文化的、地方的、典型的、后殖

民的等各种驱动力中进行裁定，概而言之，这简直不可能。结果是，到70年代中期，我发现自己栖身于另一所小屋里，这次是在都柏林以南的威克娄郡，与我自己的年轻家庭和一台稍欠堂皇的收音机一道，聆听雨水打落树丛和离家更近的爆炸新闻——不仅有由那些贝尔法斯特的暂编爱尔兰共和军所制造，还有由北方的亲英派准军事组织在都柏林制造的同样残忍的爆炸。当我读到奥斯普·曼德尔斯塔姆（Osip Mandelstam）在30年代命运的悲剧逻辑时，我感到我的境遇微不足道；而当我听说，例如，一位天性特别可爱的中学朋友，未经审判而受到拘禁，因为他涉嫌卷入了一场政治谋杀，我感到我的平民身份既受到挑战又相当稳固。我所渴望的并非稳定性，而是一种从相对主义的流沙中积极的逃离，一种没有焦虑或辩解的归功于诗歌的方式。在一首题为《暴露》的诗中我写道：

要是我能碰见陨星该多好！
可是，我步行穿过潮湿的树叶，
果壳，秋天偶然吹落的废物，

想像一个英雄
在某个泥泞的村寨，
他的天赋如一块投石
旋转着飞向绝望。

我怎么会落得如此下场？
我常常想到我的朋友们的
美丽灿烂的忠告
以及那些恨我者的铁砧头脑

当我坐下，掂量又掂量
我可靠的“悲伤”。
为的是什么？为耳朵？为人民？

为背后的流言蜚语？

雨水从桤木树上淋下来，
它由低渐大的声音
咕哝着凋零与腐蚀
而每一滴都使人联想起

钻石的纯粹。
我既非拘留犯，也不是密探；
一个内心的逃亡者，头发长长
若有所思；一个山林农夫

逃避了大屠杀，
借树干和树皮
作防护色，感受着
吹过的每一阵风；

吹起了这些火星
因为它们的微热，已错过了
终生一遇的奇迹，
彗星正在使玫瑰的脉跳动。

在我这一代大学生最为熟悉的诗作之一，一首可以称之为已经吸收了象征主义运动的滋养并将其制成胶囊供人服用的诗作里，美国诗人阿奇巴尔德·麦克利什（Archibald MacLeish）断言，“一首诗应该等于/而非忠实”。作为一种关于诗歌具有说出真理，但应曲折说出的天赋的大胆陈述，这既有说服力又纠正时弊。不过，有时候需要更深切的进入，我们希望诗歌不仅仅令人愉悦地正确，而且还要令人信服地智慧；不仅仅是在世界上演的一种令人惊奇的变奏，而且还是这世界自身的一种重新定调。我们想要这种惊奇是可传递的，如同不耐烦的

敲击出人意料地使电视机的图像清晰，或电击使衰弱的心脏恢复正常律动。我们想要那位在列宁格勒监狱的探监行列中的女人所需要的，她站在那里，脸冻得发青，因恐惧而低语着，忍受着斯大林政权的恐怖。她问诗人安娜·阿赫玛托娃（Anna Akhmatova）能否将这一切描绘出来，她的艺术能否敌得过这一切。而这是我也正经验着的需要，当我在威克娄郡那些安全得多的环境里写下我刚刚引用过的诗行，一种对诗歌的需要，希望它当得起不久前我对它所作的界定，即一种“既忠实于外部真实的冲击，又敏感于诗人存在的内部法则”的秩序。

从 1968 年到 1974 年之间，发生于北爱尔兰的外部真实与内在的动力是以变化——公认的暴力变化，但仍然是变化——为表征的，而对于生活在此的少数民族来说，变化已经延宕很久了。作为 60 年代后期街头抗议运动的结果，它应该早些来到。但事实不是那样，一直在孵化的危险之卵，很快就破壳孵出了。当骨子里的基督教道德家被迫谴责爱尔兰共和军的爆炸和谋杀行动的残酷本质，骨子里的“区区爱尔兰人”被英军在诸如 1972 年的德里郡“血腥星期天”之类场合的残忍所惊骇，骨子里的少数民族公民，渐渐意识到他的族群遭受各种官方或非官方形式的不信任与歧视，其感受与这种局势的诗性真理相一致，即认识到假如在北爱尔兰，生活要想真正繁荣的话，那么变化就必须发生。但这种公民感受与诗性真理在另一点上也是一致的，即认识到爱尔兰共和军正在追求的改变手段非常之野蛮，它对新的可能性将基于其上的责任具有破坏作用。

无论如何，直到 1974 年萨宁代尔会议后英国政府向北爱尔兰亲英派工人的强硬政策屈服之前，一个怀有善意的头脑仍然希望理解当时的环境，平衡那有希望的和破坏性的因素，完成 W.B. 叶芝（W.B. Yeats）半个世纪以前曾经试图完成的，即“在一念之中抓住真实与正义”。然而，1974 年以后，在那时和 1994 年 8 月停火之间长达 20 年的时间里，这样一种希望被证明是不可能的。来自下面的暴力除了只带来上面的一种报复性的暴力之外，什么也没有产生；正义之梦包含了无情的真实，人们习惯于四分之一世纪的生命浪费和精神浪费，冷酷态度与窄化的可能性，这都是政治团结、创伤痛苦、纯粹的

情感自我保护的自然结果。

北爱尔兰心灵痛苦的全部历史中最折磨人的时刻之一，于1976年1月的一个傍晚到来。当时，一辆载满了下班工人的面包车被一伙武装的蒙面人拦劫；车上的人在枪口的威胁下，被命令在路边站成一行。接着，蒙面的刽子手中的一个对他们说："你们中的天主教徒，站到这儿来。"碰巧，这特殊的一群人中，除了一个例外，其他全是新教徒。所以推测必然是，这群蒙面人是新教徒准军事组织成员，只要那例外的一个人一出来，他们就将对天主教徒执行一次针锋相对的宗派屠杀，而那人将被假定为同情爱尔兰共和军及其一切行动。对他来说，这是个可怕的时刻，陷入在恐惧和见证之间，但他还是向前迈了一步。接着，据说，在那决定性的时刻，在冬夜黑暗的掩隐下，他感到紧挨着他的那位新教徒工人的手握住了他的手并攥了一下，意思是说，别动，我们不会出卖你，没有人需要知道你属于何种信仰或党派。然而，一切都是徒然，因为那人已经跨出行列；但他并没有发现一支枪顶上他的太阳穴，他只是被推到一边，持枪者向着那些留在行列中的人开火了。因为这些不是新教徒恐怖主义分子，而很可能是暂编的爱尔兰共和军成员。

有一种思想时时难以压制，即认为历史差不多就如一个屠宰场一样富有启发性；塔西陀（Tacitus）是对的，和平不过是残忍力量决定性的运行之后残留下来的废墟。例如，我记得，一个想法使我震惊，关于我已谈到的那位在70年代因涉嫌卷入一场政治谋杀而被关押的朋友：我自己震惊地想到，即使他是有罪的，他也仍然可能是在为未来助产，打破镇压的形式而释放了新的潜能，以一种唯一有效的方式，也即暴力方式——推而广之，就变成了正确的方式。它就像暴露在星际寒冷之中的一瞬，像可怕元素的提示，既是内在的又是外在的，人类必须在其中面对和处理他们的生活。但仅仅是一瞬。我们所设想的未来，一定是诞生在那位受到威胁的天主教徒在路边感觉到的、另一只手紧攥他的手时的收缩之中，而不是诞生在随后的枪声中，如果未来也是所发生事件的伴奏音乐那显要的一部分的话。随后的枪声是那么绝对，那么凄凉。

作为作者和读者，作为罪人和公民，我们的现实主义和审美观念使我们对信赖肯定的音调小心翼翼。正是那枪声使我们紧张，施暴者赋予了应枪声召唤而来、面对它的努力以价值。我们恰当地敬畏保罗·策兰（Paul Celan）诗歌的扭转力，正确地醉心于萨缪尔·贝克特（Samuel Beckett）作品中的叹息声，因为这些证明了艺术能够起而应急，并成为策兰作为大屠杀幸存者的受伤命运以及贝克特作为一名法国抵抗运动成员的庄重的英雄主义的必然结果。同样地，我们正确地怀疑在这类环境中给予的太多的慰藉；正是20世纪末知识的极端化，将我们的许多文化遗产置于极端的检验中。只有非常愚蠢或非常贫困者才能再次忍受得住理解文明的文献从来都是由血泪书写成的，血泪尽管非常遥远但仍然真实。当这种理性的倾向与厄尔斯特、以色列、波斯尼亚、卢旺达以及地球表面上其他大量受难地点的现状共存的时候，这种倾向就不仅不归功于带有更多建设潜能的人类本性，而且也不归功于艺术作品中任何过分肯定的因素。

这便是为什么多年来我像僧侣俯身于他的祷告台，俯身于书桌的原因。某个忠于职守的冥想者以他的理解为支轴，试图承担世界赋予他的那一份重量，了解到他自己虽不会拥有英雄道德或救赎意义，但受制于他遵从的自己的条律，要去重复这种努力和这种态度，为微弱的火星引爆火花。忘记信仰，朝着好作品拼命努力，不充分地倾心于钻石般的纯粹，其中，必须算上绝对想像的充分。然后终于快乐地，不是屈从于我故土的悲哀环境，而是置之不理，我直起身来。几年前，我开始尝试在我的评判和想像中既为奇迹也为残忍腾出空间。我要再度试着借用一个出自爱尔兰的故事表达那改变了的取向的意义。

这是个关于另一位勇敢地保持住忍耐姿态的修士的故事。据说很久以前，圣凯文（St Kevin）双臂伸展成十字架的形状跪在格兰达洛（Glendalough）——威克娄郡距我们从前所住地方不远的一座修道院旧址，如今是一个全国最富林泉的静修之所。当凯文跪着祈祷的时候，一只画眉鸟误以为他伸展的手是堪可栖息之地，因而降落下来，在它上面下了一窝蛋，并在上面筑巢，就好像它是根树枝一样。那时，由于被怜悯之情征服，他的信仰又迫使他泛爱众生，不管其伟大还是渺

小，凯文一动不动地呆着，几小时过去了，几天过去了，多少个白天黑夜和多少个星期过去了，凯文坚持着，直到鸟蛋破壳，雏鸟羽翼丰满。如果说这个故事有违常理，但仍惟妙惟肖，在自然进程和闪光理想的交叉点上，同时既是路标又是提示牌，证明那种秩序是正确的，它能够为所有那些感情方面的智力与洞察力打开胃口。在这种秩序里，我们能最终长成，抵达成长过程中贮藏之物的诗的秩序。

圣凯文的故事，如我所说，是一个出自爱尔兰的故事。但是我突然觉得它同样可能来自印度或非洲或北极或美洲。我的意思并不是要将它当作一个民间故事类型，或通过在多元文化语境中提出它的文化边界身份问题来质疑其价值。恰恰相反，它的可信性和它的可传播性与它的地方背景有关。事实上，其总体构想令我想起数周前，在今年诺贝尔文学奖消息宣布前的一个上午，我在斯巴达的小博物馆里看到的另一类作品中的一个例子。

这是发源于与圣凯文拥护的信仰迥异的一种崇拜的艺术。不过其中表现有一只栖息的鸟，一头迷狂的兽，以及一个自得其乐的人。这个人是俄耳甫斯（Orpheus），他的狂喜来自音乐而非祈祷。作品本身是一块小浮雕，我情不自禁地画了一张素描，又情不自禁地抄下打印在展品配置卡片上的有关信息。这个形象打动了我，因为它古旧而经久；而卡片上的描述打动了我，也因为它将一个名字和凭证给予了我自己所明白的过去 30 年间一直从事着的事业："奉献板画"，识别卡上说，"可能由地方诗人为俄耳甫斯设立。希腊化时期[①] 的地方作品"。

再一次，我希望我不是在感情用事或简直在崇拜——如我们学会说的——地方性。我倒是希望暗示，我在此援引的形象和故事发挥着价值载体的功能。本世纪已经目睹了纳粹主义在武力下的失败；但除其他原因外，苏维埃政体的腐蚀却是在强加的大一统意识形态之下，由这些故事和形象所蕴藏的一种文化价值和心理抵制的绝对的持久性造成的。即使我们已学会正确而深深地惧怕将任何国家的文化形式和

① 通常指公元前 334 年马其顿亚历山大开始东侵，到前 30 年罗马灭亡埃及之间的一个历史时期。

保守主义抬升为标准的和排他主义的体系，即使我们有可怕的证据证明，以种族和宗教遗产而自豪可能很快地堕落为法西斯主义，我们对于那种真相的警惕，也不应该取代我们对本土自身的美德的爱与信念。恰恰相反，对这种善的驻留力和可传播性的一种信念，应该能够鼓励我们相信有这样一个可能的世界：在那里，尊重每种传统的合法性将创造与维护一个有益健康的政治空间。尽管存在大屠杀、暗杀和种族灭绝的毁灭性的、反复出现的行为，但标志着巴勒斯坦人和以色列人之间，非洲人和南非白人之间新关系的一系列伟大的基于信仰的行动，以及欧洲的高墙倒塌，铁幕打开，所有这一切都激励着一个希望，即新的可能性也能够在爱尔兰打开。问题的症结涉及在英国和爱尔兰管辖权之间对于这个岛屿的悬而未决的分割，以及在北爱尔兰、英国和爱尔兰文化遗产之间感情的同等持久的分割；但这个国家的每个居民肯定希望有关政府在其统治期间，能够制订一些制度，使那种分割变得更类似于网球场上的网，一道允许灵活地公平交换、容许冲突和竞争的分界，预示一个未来，那时，起初从“敌人”和“盟友”之类令人紧张的语词中流出的活力，最终可以源自一个不那么二元的，总之不那么附有义务的词汇表。

70多年前，当诗人W.B.叶芝站在这座讲坛上时，爱尔兰正从一场继抗击英国人的独立战争之后接踵而至的内战创伤痛苦中摆脱出来。这第二场斗争可谓短暂；它于1923年5月结束，大约在叶芝驶向斯德哥尔摩之前7个月左右，但它血腥、野蛮而又私秘，对即将到来的一代人而言，它将在爱尔兰26个独立郡中口授政治术语，最初岛屿的这部分被称为爱尔兰自由邦，紧接着，又被称为爱尔兰共和国。

在他的诺贝尔文学奖受奖演说中，叶芝几乎没有提及内战或独立战争。没有人比他更好地理解一个政治秩序的构造或破坏与文化生活的建立与损害之间的联系，但这一次他转而选择谈论爱尔兰戏剧运动。他的故事是关于那场运动的创造性目标及其历史性的好运的：不仅有他自己的天才，还有他的朋友约翰·米灵顿（John Millington）和奥古斯塔·格雷戈里夫人（Lady Augusta Gregory）的天才作担保。他来到瑞典告诉全世界，诗人和戏剧家们的地方工作对于他的故土和时代的改革，就如同游

击队伏击一样重要；他在那篇意气昂扬的散文里的自矜，与他10年后在《重访市立美术馆》一诗中用韵文表现出来的基本相同。在那里，叶芝在肖像画和颂扬近代史历史事件和人物的英雄叙事画中间亮相，突然悟出某种真正划时代的事情发生了："'这不是'，我说，/'我青年时代已逝的爱尔兰，而是/由诗人想像的爱尔兰，可怕而快乐'。"这首诗以他全部作品中被引用次数最多的两行结束：

在人的无尚光荣开始和结束之处思索；
说我的光荣就是我有过这样的朋友。

不过，尽管这两行诗豁达而动人心弦，但它们是诗歌张扬自身而非证明自身的例证，它们是诗人荣誉之所在，而在这一方面，它们与我在这篇演说中所正在做的类似。实际上，在此我也该从这首诗里引用代表我本人利益的另外一些诗句："要评判我的人们，你们不要仅仅评判/这本书或那本书。"我倒愿意请求你们去做叶芝要求他的读者们所做的，思考一下爱尔兰诗人、戏剧家和小说家们在以往40年间所创造的成果，我以在其中拥有一些了不起的朋友而自豪。在文学问题上，艾兹拉·庞德（Ezra Pound）建议拒绝接受那些"自己没有写出引人注目的作品"的人们的意见，而这是我一直特别荣幸地遵循的忠告，因为正是引人注目的作家们——不仅仅指我们自己国家的那些作家们——的好建议，从我30年前在贝尔法斯特开始写作的时候起，就一直加强着我的努力。

然而，叶芝绝非全然张扬。在我们这个世纪诗歌的勋绩中，无论如何估计都一定要收录他的两首伟大诗歌篇章《1919年》及《内战时期的沉思》，后者包括那首著名的关于他窗洞边——一只椋鸟或燕雀在老墙的裂缝中筑巢——鸟巢的抒情诗。诗人当时住在一座诺曼时期的塔堡里。那座塔堡在更早时代曾经是与这个国家的军事历史密切相关的一部分，而当他的思想转向对滥施暴力和强权的征服者最终任用艺术家与建筑师来巩固文明的反讽时，他开始把一只母鸟给幼鸟喂食的景象，与蜜蜂的意象——一个深藏于诗歌传统之中并总是暗示勤

劳、和谐、养育公民社会的理想联系起来：

蜜蜂在松动的石壁缝隙里
筑巢，往那里
母鸟衔去蛆虫和苍蝇
我的墙松动了；蜜蜂，
快来燕雀的空房里筑居。

我们被禁闭，而钥匙转动
我们不能确定；某处
一个人被杀，或一间屋遭焚毁，
不过没有事实能够说得清：
快来燕雀的空房里筑居。

石块或木头垒起的一道路障；
十四天左右的内战；
昨夜他们移走了路边
那血泊中的年轻阵亡士兵：
快来燕雀的空房里筑居。

我们已用幻想把心喂养，
心已因这伙食而变得野蛮；
我们的敌意里有比爱意中
更多的实质；哦，蜜蜂，
快来燕雀的空房里筑居。

我听见这首诗在过去的25年间被爱尔兰人民整篇或部分地反复吟诵。这不足为怪，因为它就像圣凯文一样对生命本身心存善意，又像荷马一样对生命的内忧外患意志坚强。它知道大屠杀会在路边再度发生，面包车里的工人们还会在下班后被迫列队并被枪杀；但是它也

将手的紧攥、众生之间相互同情和保护的现实，归结为一种真实。它满足于意识在极端危机的时刻体验到的抗辩的需要，一方面需要说出真理——那将是艰难的、报复性的，另一方面需要不会使心肠硬化到否认其本身对甜蜜和信任的向往的地步。它证明诗歌同时既能等于又能是忠实的，是那种完全称职的诗——那位俄国妇女向安娜·阿赫玛托娃索求，而威廉姆·华兹华斯（William Wordsworth）差不多刚好两百年前在历史危机和个人沮丧交织的时刻所创作的诗——的一个样板。

当行吟诗人德墨多卡斯唱说特洛伊的毁灭和伴随的大屠杀时，俄底修斯流泪了，荷马说他的眼泪就像一位妻子在战场上为阵亡的丈夫哭泣而流的眼泪。他的史诗明喻继续道：

> 眼看着男人在那里喘息将死，
> 她跌坐在地抱住他，放声哭叫；
> 接着她感到有长矛，抵住她的肩背，
> 她被绑缚而去，作奴隶，受苦难。
> 凄惨的哭泣憔悴了她的双颊：
> 但这并不比俄底修斯的泪水更凄惨，
> 尽管它们被斗篷遮掩，此刻，众人看不见。

即使在今天，三千年后，我们在如此多的活生生的当代野蛮行径中劈波斩浪，所获信息甚丰，但也有变得具有免疫力的危险。众所周知，集中营和劳改营的老新闻片对我们已达到过分熟悉的程度，但荷马的意象仍然使我们警醒。那些抵在妇女肩背上的长矛的冷酷无情超越了时间和翻译而存活下来。这个意象具有那种纪录片般的恰当性，回答了我们所知道的不堪忍受的一切。

但是，还有另一种恰当性是抒情诗特有的。这和“我们听觉内部的殿堂”这句诗节所召唤的存在相关。它是源自曼德尔斯塔姆称之为“言语表达的稳定性”的一种恰当性，是源自完全实现了的诗作所支持的坚定和独立性。它同样与语言的裂变和聚变所释放的能量相关，与由节奏、语调、韵脚和诗节等产生的起伏相关，一如它与诗作的主

体或诗人的诚实相关。实际上，在抒情诗中，诚实性作为媒体自身之内的一声真实之响而变得易于识别。正是这种音调——一种在艾米莉·狄金森和保罗·策兰作品中调整到最极限，而在约翰·济慈的作品中交响到极端华丽的音调——的无休止的追求，使诗人的耳朵保持紧张，去倾听所有其他传达的声音背后的完全具有充分说服力的声音。

这是一种说法，表明我从未自那沙发的扶手上完全爬下来。我也许更加关心新闻，更敏感于世界历史及其背后的世界悲哀。但是，我紧张倾听的由播音员所说的事情并不完全是正在发生的事实的真相；事实比那更具有反映能力，因为，作为一名诗人，我实际上是在紧张地倾听一种紧张，在这种意义上，这种努力是寄希望于由一种音乐般的令人满意的音响秩序所赋予的稳定性。仿佛水圈荡漾到最大时，意欲通过调整自身而得到印证，经过其原点内外涌动。

我也在所读的诗歌中倾听这种紧张。例如，我在叶芝的“快来燕雀的空房里筑居”这一行叠句的重复中，以及恳求的语调、在“筑”与“居”两个词中力的支点、“空”这个词中对消亡的承认之中找到了它。我还在“幻想”（fantasies）、“敌意”（enmities）和“蜜蜂”（honey – bees）这三个韵脚所平衡的势力三角，在全诗作为英语中的一种既定形式的恰到好处中找到了它。诗体形式既是船又是锚。它同时既浮动又稳定，允许身心中同时有向心与离心的引力。正是通过这种手段，叶芝的作品做到了必要之诗总是做到的事，即触及我们同情天性的根基，同时吸收这个世界中非同情的现实，进入那坚韧表露的同情天性之中。换言之，诗作的形式对于诗歌的功用能力极为关键，诗歌所做的事现在与将来都将永远为诗歌增光：这种能力说服我们意识的薄弱部分，相信其具有准确性，尽管其周围遍布错误的证据；这种能力还提醒我们，我们是价值的追逐者和搜集者，我们真正的孤独和痛苦是可信用的，至少，它们也是我们真真实实的人类的一笔保证金。

周　瓒译

“婴儿”的启迪

——都柏林访谈世界著名诗人希尼

1998年底我收到诗人希尼的来信，同意在他家里和我面谈。1999年1月新年一过，我和美国爱尔兰诗歌研究专家、我的同事欧比尔教授一起飞到北爱尔兰首府都柏林。在面谈前我们先开车到诗人的老家作了5天的访问。因为希尼大部分的诗都是写他家乡的，这次访问对我理解他的诗十分重要。由于下雨路滑，我们的车滑进了路旁的地沟。那个地方离诗人童年居住的村子不远，因此结识了认识他的一些农民。在他们的指点下，我们顺利地找到了诗人在诗中描写过的一些地方。我们先找到一座爱尔兰农民住的典型草屋顶房，现在是餐馆。在那儿我们遇到了希尼儿时的一位邻居。他带我们去访问了希尼诗中常常用作背景的他童年时家屋所在的木斯浜。在他的指引下，我们又找到了《铁匠铺》中描写过的铁匠，进入到他的黑暗之门。我们还与他诗中描写过的其他一些人谈了话。希尼有一类作品被评论家们称为“沼泽诗”（Bog poem），沼泽是北爱尔兰的一个基本地形，由于农民们曾在挖泥炭时挖出大量多年沉积在沼泽中的古尸古物，在“沼泽诗”中希尼把爱尔兰的地形与它的历史联系起来，并借古喻今，有如史诗。如果没有去过他的家乡，我便很难理解沼泽和爱尔兰历史的关系。1999年10月下午4时到6时，在爱尔兰首府都柏林诗人家里我们和希尼有一场愉快而精彩的面谈。面谈内容基本是关于他的诗歌艺术

和创作方法，谈到了写实的问题、他的童年生活和为什么喜欢以童年生活为诗材、诗中的声音和乐感、叙事诗歌的形式和内容、象征用法等。他自己谈了一个我没有问的问题："婴儿"。在访谈中希尼提到了"不朽的暗示来自童年时期"这说法可能与他1998年出的最新一部诗集《开垦的土地：1966—1996诗选》选用的封面画有关。此画是荷兰佛莱芒艺术画家巴什（Hieronymus Bosch，死于1516）的一幅未名的名画，被称为《男孩在玩耍》或《幼童基督在玩耍》，画中一个光身幼童左手推一辆学走路的小轮三腿扶车，右手拿着一杆长柄风车，枏顶的风车与长杆垂直，看起来像后来耶稣被钉死的十字架。此长杆风车占了画面的四分之三，是构图的重要组成部分。许多专家认为此画寓意为：幼童的玩耍预示了人生的未来。"婴儿"的寓意是希尼最近常常在想的问题。他的许多诗都是写他童年的回忆，他还提到了"婴儿的话语是诗的来源"，所以我用"婴儿的启迪"作为此访谈录的标题。最后，我要求他对中国读者说几句话。面谈之后他拿出一瓶12年的爱尔兰威士忌请我们喝一杯。我邀请他来中国访问。他说他现在很忙，世界上邀请他的国家很多，但他需要更多的时间写作。当然，终有一天他会来中国访问。

（以下H代表希尼，W代表吴德安）

W：我想中国读者习惯于意象诗，在他们读您的诗时会特别注意到您的诗中对现实生活瞬间的细节描写，就像展示了一幅幅生活小画，您是不是认为现实细节描写很重要？

H：现实主义可能很有吸引力或很没有吸引力，但是不是现实主义在诗中不重要，重要的是某种抓住你耳朵的诗意的东西。我想是语言用法影响诗。是悦耳的美感而非现实的记录。不是纪实的内容在起作用，而是眼所见耳所听到的某种东西的美感。比如说，在《挖掘》这首诗中写我父亲"粗糙的长靴稳踏在铁锨上，""铁锨长柄/紧贴着他膝盖的内侧结实地撬动。""撬动"和"结实"两词在英语中属于不同性质的范畴，作为诗让人感到惊奇的就是这种语言的活力。我希望，或展示，只有这种语言上给人的惊奇才是最

有趣的。反之，如果你只翻译出平铺直叙的意思，你就只能得到一种毫无生气笨拙的写实报告。就像其他的诗一样，是语言和传统中让人惊奇的东西在产生影响，比如读英文的哈代、华兹华斯，当然还有《皮尔斯·普洛曼》① 或乔叟。他们采用小说的材料作为诗意的象征，那是完全不同的艺术参与。

W：您认为叙事技巧在您诗的结构中有多重要？

H：我没想过这个。我不能真的那么说。我不是从那个角度想的。但很明显那是诗人需要做的一部分，要找到某种方法让诗活起来。

W：您的《期中假期》一诗的叙事在我看来有一个非常艺术性的结构，能把读者一步步引向诗结尾的感情高潮。诗开始时读者看到一个好像漠不关心的青少年来到葬礼上，可以感到他周围的环境充满悲伤，因为爸爸在哭，妈妈在流泪，客人们过来向他很严肃地致哀。但他自己并不悲伤。可是第二天他上楼自己面对死去的弟弟时，您的描写让人感到很悲伤，特别是最后两句重复棺材是四英尺，四英尺，重复尺寸大小，点出那是年龄大小，重在小，非常小，确实让读者感到很悲伤。

H：是的。我非常高兴你感觉到那一点。但首先，我是35前写的这首诗，我不太记得了。其次，我知道，你写以前并不知道怎样写。如果你写前已经知道要怎样写，你会总是那样写。我的意思是即使计划了也总是有失败的可能，总是有那种机会。

W：当您写那首诗时，您是不是想过先写什么后写什么？

H：我不能预先想好。你不能设计一首诗。也许写长诗可以，像《斯特森岛》那种诗，什么情节可以放在这儿，什么人物可以放在那儿。但言语却是在写诗时跳出来的，是写作过程的产物。事实上，你越激动就写得越活龙活现，越好。再说，我一般写得不快，甚至可以说得慢。但是没有比写得快更让我喜欢的了。那时你就像一个足球运动员，凭直觉跑着寻找机会。真是那样，莎士比亚一定是那样写作的。那是最好的时刻，但不一定总是产生最好的作

---

① 《皮尔斯·普洛曼》(Piers Plomen) 是早期英国长诗，作者佚名。

品。我发现写得快的作品写得不坏。我常常发现有些这样的作品是我最喜爱的。比如，《期中假期》就是一气呵成，很快。

W：多快？

H：半小时。

W：但在写之前您是不是想了很久？

H：没有，可能没想。但很明显那是密封在记忆中的，写时就像打开了埃及的坟墓。它就在里边，是现成的。我想那可能就是为什么我有很多诗是写我的童年。我 12 岁前住在一个叫木斯浜的小村，然后我去了圣·哥伦布大学寄宿。我相信那种改变对我整个身体系统是一种震撼。想家、失去旧有生活环境的痛心，给我写 12 岁前的老生活一种幅射能。我不想为我们受害的文化，或心理麻烦之类哭泣。后来，在弟弟克里斯托夫死后两、三年，我们家搬离了那个地方，所以有一个乡村在我的心中。那完全是一个想象的地方，诗中的一切都在那里真实地发生过，但是现在你去那个地区却不会有我记忆中的那些了。那儿没有了树篱，没有了偏僻隐蔽的角落，没有了草木的秘密生活，没有了森林、小路、野草。还有，也没有了小尺寸的我，因为当你是一个小孩时你对世界的感觉，那种高度与现在的我不同。那时你的眼睛跟野草还有动物一样高，要仰望牛背，你知道（笑），对它挤眼睛。

W：在您的《炭化的橡树》中关于“橡树林”那两句是不是引自斯宾塞？

H：不，不是（笑），实际上我不知道是哪儿来的……橡树林，但是我想比较。我写的时候心中有两个时期。一个是我对童年时在这儿发生过的一些事的记忆：烟、背煤炭的人们、雨和雾，平常进行着的农村生活。我童年时的那些几乎也是现在的。然后是第二个时期，就是那“领回的地方没有了/‘橡树林’，没有了/在林中绿色空地上/砍槲寄生的人。”这是早期爱尔兰文化时期。有人写凯尔特族，讲他们去橡树林中砍槲寄生。我的意思是那是贫瘠的农村。那种有几分罗曼蒂克、考古观和史前观中的早期农村不能用在这儿，在这里不起作用。这个现在的乡村和你读到的书中写的

黄金时代的、凯尔特化的、罗曼蒂克的乡村不一样——其中提到橡树林和古代宗教牧师是为了作比较。我写时想到古代宗教牧师，他们与槲寄生和早期凯尔特人的魔力有关。我说我们的现实生活没有引向这种黄金时代，这种凯尔特之梦，但是我们可能会在某种程度上同意斯宾塞那时所看到的爱尔兰乡村，即被打败的人们从树林中爬出来。这实际上是我所知道的那种文化，茅草屋顶，人们在泥炭田中装泥炭，说着农人说的话。“死去的/胡须老人”，指那些我认识的老人；“背泥炭篓的农人”更典型的是将背篓放在驴背上，这是我生长的旧乡村。老人，我以前认识的现在已经死了，指这些曾在泥炭田里干活、把泥炭装入篓中的人们。他们的“绝望和特有的聪明”，就是农村人谚语中表达的智慧，那从来就没有多大希望。他们总是希望不多，淡泊简朴，你知道。我相信在中国也一样，我的意思是农民对待生活非常淡泊，没有太多希望。当我那样写时我的意思是，我能偷听，我能再次听他们讲述他们的“绝望和特有的聪明。”

W：在《雨的礼物》中您用了一个词“sounding”，在诗里的含义是技术性的，即“探测水的深浅”，但同时也用了它一般的含义“声音”，您在雨中听到的声音。这词有双重含义对吗？

H：对。“sounding”的意思是找到你的路，小心地测探你的路。当一只船担心自己驶入浅水，会用测水杆、铅垂线探测；诗也有铅垂线，也是声音。诗人也是探测着往前走，探出一条路。“探出一条路”（sounding things out）是英文中的一句熟语，意思是探索和试验，作家一样要试验。一个翻译家不能不探出一条他的路。

W：《布罗格》一诗的题目“布罗格”的意思是“爱尔兰口音”，我知道在爱尔兰语中的意思是“河岸”，您是否希望我在翻译中译出这双重的意思？

H：我就是把这个词用在这儿，读者需要知道“河岸”就是爱尔兰语“布罗格”一词的翻译。这本诗集出版时在英国没有读者，当然在爱尔兰也没有多少读者知道“河岸”是“布罗格”一词的翻译。我的意思是说只有说爱尔兰语的人知道。把这个词印成斜体字，

就是要提示“布罗格”是不同于英语的，即使你不知道意思也应该知道这点。“花园的松软地面…/很容易被擦伤，积聚/在你鞋后跟里的阵雨/是一个黑色的 O”，“低低的连续敲击声”是鼓的敲击声。这首诗里有很多“OO”，还有 rhubarb（大黄）一词也是。我的意思就是用了很多 OO。我应该讲讲有关这些地名诗。这些诗写于 70 年代早期。那时是爱尔兰民权动乱开始的时候。当有关北爱尔兰所属权的争论或争议变得激烈时，反对爱尔兰自治的英国人对民权运动的镇压很厉害。这些诗表明你们不能住在爱尔兰并属于它的传统。北爱尔兰不只是英国的，还属于爱尔兰人远古的生活。我们中有些人属于殖民地前的爱尔兰，我们中有些人属于爱尔兰的口音。我们有些人属于“布罗格”。“布罗格”不是“河岸”，前者是爱尔兰语，后者是英语。我们有些人能说“布罗格”，但是英国人不能。他们发现很难发出此音。还有“外来人”一词。这些都没法翻译，不过没关系。“外来人”一词被用作代码，因为在爱尔兰语中有一个称呼外来人的词是“高卢人”。这个词指英国人，也指外国人。爱尔兰被分成两部分：“盖尔人区”即爱尔兰人区，和“高卢人区”即外来人区。所以我的意思是这些诗是关于发音的，但它们又不仅是关于发音的，不仅是关于词的声音。它们是写一种特别语言间的亲密性，一种特有的文化，是遗传给你的身份，所以那是政治。你已经知道了。所以诗中说他们发现很难发出此音。像“gh”音。当我大声读这首诗时，我总也不知道应该怎样读它——是读成爱尔兰的不送气音如“那最后的/咯（gh）让外来人感到/很难驾驭”，还是应该把最后的音读成送气音？你看，这很难。（笑）所以没有简单的事。

W：还有一个关于翻译的问题，《铁匠铺》一诗中的“砰砰”是不是指门？

H：不是。“砰砰”是一个重词，用锤头——“嘭”。而“轻拍”则是一个柔和的词。这两个词要把作用力和力量，响声和技艺同时表现出来。粗线条的力量与柔和的造型混合在一起发生。你想怎样翻译都可以——“砰砰”、“嘭”，是锤子；而“轻拍”是当他给马

蹄铁最后定型时，他把它扔进水里在边刃上轻拍。有的粗重，有的柔和。

W：我需要您帮助解释一下另一个细节。在《婚礼之日》中您更换了叙事人：在第一节您用了第一人称"我"，而第二节换成了第三人称的"他"。

H：对，"他"是另一个人。

W："他"是谁？

H：可以是任何人。我的意思是这儿有两件不同的事：这首诗，和这首诗所依据的事件。但那是对我妻子父亲的记忆。你知道当父亲看到女儿跟别人走了的时候是怎么哭的？（笑）那就是婚礼上哭的情景。我不知道。中国的情形可能完全不同，但是在我们国家的婚礼中会有很多悲伤（笑），明智的悲伤（笑）。

W：您喜欢日本俳句吗？

H：我喜欢读，但可能用英文无法写。如果用松尾芭蕉的诗作例子，那不仅是文学技巧，也是一种世界观，它与用禅宗看世界有关。它不一定是世俗的形式，而几乎就是一种精神形式。我想俳句是一个非常好的媒介，它就像一把宝剑，宝剑的一闪。

W：我的下一个问题就与这有关，在您用过许多不同的形式写诗后，您认为诗的形式和思想意识是不是有紧密联系？

H：是。关于这个问题我已经写下一些，在你离开前我会给你。我相信世界上用所有语言写的诗都受过传统形式的影响。换句话说，你的耳朵已经下意识地作好了准备，时候一到就被引进了你的记忆。英语诗中的抑扬格五音步诗和四行诗，格雷和莎士比亚的十四行诗，那种 ABAB 韵的四行诗或四行民谣：

皇帝坐在当弗林墓里
喝着血红的酒
什么地方能找个瘦船长开着我的新船走[①]

① 此为英国古代民谣。

所有这些都在你耳朵中，就像五音步诗和四音步诗一样。我想在开始写诗时，在第一第二行后，诗的形式的形成是偶然的，除非诗人很清楚他要写的这首诗是一组十四行诗的一部分。当我写《斯特森岛》一诗时，我常常意识到每段三行，一种源于意大利的三行押韵的诗节，因为但丁的影子总是在那儿。在我的意识中，这也是由于传统的影响。我认为那是抑扬格的五音步诗行储存在我的意识中。也必须提到那同样是神秘地在你耳底深处，在一种听觉的地窖中，是盎格鲁撒克逊的英语影响。那种有四个重音的盎格鲁撒克逊诗行，你知道。最近翻译《贝尔武甫》[①] 时，我查看了我的《挖掘》一诗，并发现："我的父亲在挖掘/我向窗下看去"，这实际上像是盎格鲁撒克逊诗行。这不是有意识的。最好的是无意识的。在我写作的某一个瞬间，我曾明确意识到，影响有可能真的存在，从诗集《通往黑暗之门》的最后一首到《在外过冬》一集。这些少许摇曳，盘旋一样的四行诗可在《炭化的橡树》、《安娜莪瑞什》等诗中找到。它们参与进来了。这种影响不是来自我阅读的旧记忆，而是来自阅读威廉姆·卡洛斯·威廉姆斯，一个美国诗人[②]。那是70年代早期，那时我去了美国。我对威廉姆斯特别有兴趣，我也有兴趣把我的四行诗作得不太明显，不那么完整纯正，把它们写得更摇曳，更有尝试性，更像在探索。但是后来的《北方》集则有点儿敦实，不再摇曳，其中的四行诗形式比较扎实。那是我较明确地要用四行诗的形式进行带有少许试验性、有自我意识的写作时刻。但自那以后，再没有那种情况出现过。如果你读《野外工作》集，它更加传统。《野外工作》集的倒数第二首《悼念弗朗希斯·莱德维奇》，差不多都是丁尼生式的四行诗[③]。

W：您在诗中是怎样用韵的？

H：古怪的，并且常常是故意笨拙或不完美。你知道，全押韵是那么

① 《贝尔武甫》(Beowulf) 是盎格鲁撒克逊史诗。希尼正把它译成现代英文，于2000年出版。

② 威廉姆·卡洛斯·威廉姆斯 (William Carlos Williams, 1883－1963)，美国著名诗人。

③ 丁尼生 (Alfred Lord Tennyson 1809－1892)，英国诗人。

奢侈，差不多是一种自我夸耀，是一个人不允许自己那样做的。

W：中国诗，特别是古典诗很重视用外物来象征内心感受，有时象征物本身就变成了传统。比如月亮常常用来象征团圆、游子思乡、花前月下的爱情或幽会等。您认为在诗中应该怎样使用象征呢？

H：我想可能在任何地方都有同样的艺术问题。如何向这一代人描述前人已经写过的东西，如何给它一种新的味道——新的不是我确实要用的词——这种味道应是一种头一次出现的味道，重新发现这个世界的新奇和乐趣。在英语诗中不愿意引用传统象征，因为它们已经变成了陈词滥调，因为你用时实际上在说："我放弃了，我放弃自己努力，我就让传统已有的象征替我表达。"换言之，伟大的成功之一就是能赋予旧的象征以新意。比如说河，还有过河，在各种文化中可能都是一个持久存在的象征。当我写完《渡河》一诗——这首诗收在诗集《幻视》中——时我很高兴。诗的开头是"流水从来不会让人失望"，这很好。它把我带回了远古时代，绝对单纯，我想，对每人都一样。流水有某种完全不让人失望的东西：它总是在流。第二行是："渡河总是某种推进。"我想那在心理上和地理上都是事实。你过了河会感到去了自己寻找的什么地方。所以，对我自己来说，我的确喜欢寻找一种可以表达人类共有经验、却不那么诗意的象征。不过这一象征有一种神秘的吸引力，并似乎有点儿朦胧的含义。那就是我为什么喜欢《卜水者》，一首诗的标题的原因。我很高兴记住他，因为那是很普通的事，我小时候以为那是很自然的事：有人在那儿转来转去；后来当我回想起来却大为惊奇：有人找到了水。这时，你知道，所有你需要做的就是写下这个故事，它使人联想"这是什么意思？"这与占卜相关，但也有相接触的含义；有认出隐藏的能量、承认接触到未知物的可能性，以及某种藏在表面下、有生命的东西，等等。也许中国人的方法也是所有人的方法。传统象征含有额外的意思，但我们的问题是传统象征含有"更少"的意思。我的意思是诗中的象征越旧，越传统，就越缺少创意，除非你有使用传统

象征的很高技巧。我应该说到菲利普·拉金[①]一首关于月亮的极妙的诗。诗名是《悲伤的步履》。诗名已经告诉你，他在借用英诗中最有名的意象之一，源于菲利普·西德尼爵士的诗："带着什么样的悲伤步履，啊月亮，你在天上爬升。"[②]诗中月亮的悲伤是因为爱，因为爱的忧伤。拉金的诗也是关于孤寂凄凉，但它这样开始："撒尿后摸索着回到床上，/我望出窗外，因看到的东西大吃一惊，/那是月亮的清洁。"然后他形容月亮是"爱的咳嗽糖，""艺术的圆雕饰"，某种对传统意象的反讽。但他虽然嘲弄了它，却又使它以美的方式重新活起来。然后他形容屋顶是"楔形阴影的屋顶"。作为一个读者，你会马上对这种准确而平凡的描写感到心碎。当他解构这一象征的同时他又重构它的效力。所以对月亮来说从来不会太晚。

W：您不用词语来表述情感吗？

H：是。那是很正常的，是所有人类交际中常见的态度，对不对？讲得过分就毁掉了读者的信任。实际上，有时说出一件事来就已把它毁坏了。诗的要求就是不明言，不直接说出来，不要让语言毁坏了诗。我的意思是如果你真的被一首抒情诗感动，那是因为有某种东西在表层意下盘旋，它的边缘被显示出来了，但没有被毁坏，没有变粗俗，只允许走到那儿。我喜欢英语中一个用于很小的孩子的词——"婴儿（infant)，是从拉丁文来的，意思是"不说出来的"(unspoken)，"婴儿"意为"不说"。华兹华斯认为"儿童是人之父"[③]，还有"不朽的暗示来自童年时期"，而"婴儿"的话语即是诗的来源。那就是不说出的那部分。

W：您把这想法用在《私生子》一诗中了吗？"你的无言证明了/月光可以达到/爱所达不到的地方。"

H：我忘了。只是最近我才想到这点。虽然那时我可能用了这个词。我最近才意识到"婴儿"不说话的效力。我最喜欢的一首自己的

① 菲利普·拉金（Philip Larkin，1922－1985）是英国很有影响的战后派诗人。

② 菲利普·西德尼爵士（Sir Philip Sidney，1554－1586)，英国诗人。此处引自他的诗集《天体和星星》(Astrophil and Stella)，No. 31。

③ 此句引自华兹华斯为他的《抒情诗》(Lyric Ballads）所写的序言。

诗是《木斯浜：阳光》，关于女人烤面包。写那首诗时，我想像自己在房子里，躺在一个摇篮中，是个不会说话的“婴儿”，听着，“那儿布满阳光静悄悄/院子里头盔似的压水机……”

回到你前面的问题，我的确认为我的一些诗有画意，应该说很多是受了佛莱芒艺术的影响，还有荷兰家庭生活画和布诺依科、维米尔① 的影响。我就像维米尔，可我愿做诗人。所以那不是现实主义，而是一种气味围绕着现实。

W：最后一个问题：您有没有要对中国读者说的话？您在中国会有大量读者，可能多达数十万。中国人口很多。

H：哦，每当念及我们可以跨越语言，地理，文化的巨大距离我就感到很兴奋。这表明了诗的某种意义。不断发展的诗歌对我们来说是使我们继续做文明和敏感的人，做有亲昵行为的人的决定因素。我认为诗歌是堡垒和人类隐私的监护者之一，但同时它又是开放的，是一种公开的艺术形式。这使之自相矛盾。一首诗必须准备受审查，但同时，你知道，它又必须和诗人的内心亲密无间。想想写一封情书，无论好坏，把它们放在桌子上。然后有人过来读那封情书，那是侵犯个人隐私，而他们会有一点儿害羞，或应该有点儿害羞。可如果有人过来读一首爱情诗，无论那首诗写得多坏，都说不上是侵犯隐私，那诗实际上是为你写的，它召唤你向它靠拢。它放在那儿让你打开。所以它是创作出来的东西。

我的确认为，第一，由于有那么多中国读者要读这些诗，因而可以表明诗歌是公开的，第二，我所说的诗歌的价值是帮助我们继续做敏感的人的观点，也由于有中国读者通过这些诗了解诗人的内心而得到证实。

---

① 佛莱芒（Flemish）是比利时的两个民族之一。布诺依科（Jan Brueghel，1568－1625），佛莱芒画家，主要画风是细节风景画中带有宗教神话人物；维米尔（Jan Vermeer，1632－75），他的画的主题多为17世纪荷兰家庭生活。

希尼的诗歌艺术（代后记）

西默斯·希尼（Seamus Heaney，1939—）是一位伟大的爱尔兰诗人，也是公认的当今世界最好的英语诗人和天才的文学批评家。他于1995年获诺贝尔文学奖。希尼属于在北爱尔兰人中居少数的天主教派，但他又是贝尔法斯特的一所新教大学——女皇大学的一个优秀学生。他内心深处是一个爱尔兰人，但他又有非常好的英国文学修养，并对欧洲和俄国文学，如契柯夫和曼德尔斯坦姆（Mandelstan）的作品有广泛兴趣。1972年他从英属北爱尔兰移居到南方的爱尔兰共和国，以教书为主，同时写诗和诗评，希望成为专业作家。1974年到美国伯克莱大学做访问学者，是他诗歌创作上的一个转折点。80年代起，他开始在英国牛津大学和美国哈佛大学任荣誉教授。希尼一共出版过十本诗集：《一个自然主义者的死亡》（Death of a Naturalist，1966）、《进入黑暗之门》（Door into the Dark，1969）、《在外过冬》（Wintering Out，1972）、《北方》（North，1975）、《野外工作》（Field Work，1979）、《斯威尼的重构》（Sweeney Astray，1983）、《斯特森岛》（Station Island，1984）、《山楂灯笼》（The Haw lantern，1987）、《幻视》（Seeing Things，1991）、他荣获诺贝尔文学奖之后的第一本诗集《酒精水准仪》（The Spirit Level，1996），和最新选集《开垦的土地：1966—1996诗选》（Opening Ground：Poems 1966—1996，1998）。他出版过四本评论集：

《先人之见：1968－1978 论文选》（Preoccupations：Selected prose 1968－1978，1980）、《舌头的管辖》（The Government of the Tongue，1988）、《写作的位置》（The Place of Writing，1989）和《诗的疗效》（The Redress of Poetry，1995）。他的诺贝尔奖演讲《归功于诗》（Crediting Poetry，1996）也是一篇重要诗论。他还写过一个剧本。最近希尼把古英语史诗《贝尔武甫》（Beowulf，2000）[1] 译成现代英语，轰动一时。

西默斯·希尼是一个非常友善而慷慨的人。他有天生的诗才和非凡的智力。乱蓬蓬的头发，不修边幅。希尼对诗和语言的热爱与他对人的真诚热爱是一致的。他深爱着已结婚三十年的妻子和两子一女。

希尼的诗常常流露出他对自己在北爱尔兰乡村渡过的童年生活的持久的恋情。他出生在北爱尔兰德里郡的木斯浜（Moosebawn），12 岁以前都住在那儿。这时期乡村的童年生活一直密封在他的记忆中。当他开始写诗时，就变成了他的创作源泉，如他所说："就像打成了古埃及的法老墓，它就在里边，现成的"。[2] 这类诗大多收在他的前三本诗集：《一个自然主义者的死亡》、《通往黑暗之门》和《在外过冬》中。《挖掘》是他的第一首成名之作，在他谈自己的创作时常常引用此诗。这是一首典型的挖掘回忆的诗，是以他父亲为主角的三首诗之一。在《挖掘》中他自豪地写到他的父亲和祖父都是技能很高的农民，两人都精于使用铁锹。他们为得到以之为生的马铃薯和更好的泥炭"越挖越深"。这一家族传统影响着他：

> 马铃薯地里的冰凉气息，潮湿泥炭沼的
> 咯吱声和啪叽声，铁锹锋利的切痕
> 穿透生命之根觉醒着我的意识。
> 可是我没有铁锹去追随像他们那样的人。
>
> 我的食指和拇指间
> 夹着一支矮墩墩的笔。

① 这些诗集均由英国的费伯·费伯（Faber & Faber）出版公司出版。
② 引文见笔者访谈录。

我将用它挖掘。

此诗要挖掘的是他的血缘、他的根和他成长起来以后的自我。他曾提到这首诗是他写作的“胚胎”“打开了人生经验的矿脉”，所以是第一首使他的感情进入了文字的诗，为他以后的写作打下了基础。希尼早期的诗既回忆他的童年生活，也回忆他的邻居朋友，回忆小时候取蛙卵（《一个自然主义者的死亡》）、采草莓（《采草黑莓》）和在井边玩耍（《自我的赫利孔山》）的往事。这些诗中的叙事人常常以一个孩子的眼光看世界。他曾说：“当你是一个小孩时你对世界的感觉，那种高度与现在的我不同。那时你的眼睛跟野草和动物一样高，要仰视牛背，对它挤眼睛”。有时他甚至想像自己就是一个“婴儿”，他说：“我最喜欢的一首自己的诗是《木斯浜·阳光》关于女人烤面包。写那首诗时，我想像自己在房子里，躺在一个摇篮中，听着‘那儿布满阳光静悄悄/院子里头盔似的压水机……’”。他最新的一部选集就使用了一幅婴儿的肖像作封面，因为“不朽的暗示来自童年时期”，而婴儿的话语即是诗的来源，即是诗中不说出来的那部分。

希尼的诗有很高的叙事技巧。《期中假期》是一个很好的例子。这首诗写他弟弟克里斯托夫的葬礼。克里斯托夫四岁时被汽车撞死，那时希尼在学校寄宿，学期中间被接回家参加葬礼。这首诗是35年后的回忆，整首诗像在讲一个故事。诗的开始读者看到的“我”是一个只关心自己的少年：整个上午无聊地坐在学校等待、在葬礼上大人们和他握手时感到不好意思。他仔细地观察着葬礼上的细节：父亲的哭泣、母亲的悲衰、客人们的谈论和运回的尸体，然而却看不到他的任何感情。但在诗的最后三节，叙事转向“我”独自面对弟弟：

第二天早上我到楼上停尸的房间，鲜花
和蜡烛抚慰地放在床边；这是六个星期以来
我第一次看到弟弟。现在他更加苍白。

左边太阳穴上留着深红色的伤痕，

躺在一个四英尺长的小盒子里就像睡在床上。
没有多彩的伤疤，汽车干净利落地将他撞飞。

四英尺的盒子，一英尺代表他一年的寿命。

这段描写虽依然冷静却隐含着沉重的悲哀。特别是最后一句重复棺材的尺寸，点出那是年龄的大小，重在小，如此幼小的生命夭折了，实在让人悲伤。这种悲伤的情感不是用语言，而是用叙事结构表达出来的。

希尼善于运用平凡的现实生活中某一瞬间，某一事件的细节描写来引起读者情感，甚至哲思的共鸣，但他强调：诗不是纪实的内容在起作用，而是抓住你耳朵的某种美感和惊奇的语言用法在影响诗。在我访谈他的时候，他花了很多时间谈诗的用语和用韵。他举例说："在《挖掘》这首诗中写我父亲"他粗糙的长靴稳踏在铁锹上，/长柄/紧贴着他膝盖的内侧结实地撬动。""撬动"和"结实"两词在英语中属于不同性质的范畴，作为诗让人感到惊奇的就是这种语言的活力"。他还提到在《铁匠铺》中他用的两个词："砰砰"是一个重词，用锤头——"嘭"。而"轻拍"则是一个柔和的词。这两个词要把作用力和力量，响声和技艺同时表现出来。在他写诗时下意识中常常有英诗中的抑扬格五音步诗、四音步诗和十四行诗那种 ABAB 韵的影响。他说：传统被"神秘地储存在你耳底深处，在一种听觉的地窖中，时候一到就被引进了记忆"。①

希尼还有一类诗被评论家们称之为"沼泽诗"（Bog Poem），大多收在《北方》集中。沼泽是爱尔兰的基本地形构造："我们没有大草原/可以在晚上一片一片地切除大太阳——/我们无遮拦的国土/是一片沼泽，在太阳落下和升起之间/不断结着硬壳。"（《沼泽》）。考古学家和挖泥炭的农人常常在沼泽地里挖出埋藏的金银财宝和炭化了的尸体。希尼把这一地形用作深奥微妙关于神话，历史，文学和政治的典

---

① 引文均见本书《访谈录》

故。《惩罚》一诗即属于这类。这首诗源于他曾在一张照片上看到过的一具2000年前的女尸：一个年青的女子因通奸而遭到被族人处以极刑的惩罚，她的尸体两千年来一直被储存在沼泽地中，现在作为考古的重大发现被挖掘出来。希尼双筒镜式地把发生在这具女尸身上的史前氏族社会的暴力事件与爱尔兰现实政治中的暴力事件在诗中并列展现：一边是古代，一位青年女子因所谓通奸罪，（也许是现在看来不再是罪过的婚前同居）受到极刑惩罚；另一边是今天，天主教的女孩子们因为嫁给英国士兵而“被头涂柏油/在栅栏边示众哭泣”。她们是否应该得到这样的惩罚？这种对比带来了历史的纵深度。此诗进一步写出诗人内心对这种惩罚所具有的互相冲突的复杂感情：一方面他同情她是一个在强大的社会势力面前无助的牺牲者，对这个年青的裸体女尸产生了同情以致性的渴望；一方面他又坦率地剖析了自己的良知：“但是我知道，那时我也只能站在/惩罚你的人群中沉默如石”，“我会默默赞许/这种文明的暴行，/同时也领悟这种仪式性的/族群的、情欲的报复”。在《惩罚》和他的其他许多好诗中，希尼都显示出这样两种互相冲突的感情。从多种角度看一个问题的强有力的表达，使他的诗展示给读者一种赤裸裸而极有说服力的真实。

从《野外工作》集开始，希尼转向写普通人的日常生活和社会问题，诗的主人公常常是他的家人、亲戚、朋友、邻居等。“野外工作”即指田里的农活，也指社会学式的对文化进行深入考察。悼亡诗在这时期的诗中占有很大分量，《野外工作》一集中就有六首悼亡诗。希尼写过很多政治悼亡诗。有三首非常出名：《伤亡人员》、《比葛湖滨的沙滩——纪念卡伦·麦卡尼》和《悼念弗朗西斯·莱德维奇》。这里选他的《伤亡人员》来谈谈他的悼亡诗写法。

《伤亡人员》写的是诗人的一个年长朋友路易斯·奥尼尔。他常常到诗人岳父开的酒店来喝酒，还常常带诗人一起出海打鱼。由于他写的是自己所熟悉的人，诗中有许多个人细节描写。比如写他爱独自饮酒：

他总是独自酌饮

冲着那高高的架子
竖起一个饱经风霜的拇指，
要另一杯朗姆和
黑苶蔗酒，用不着
提高嗓门，
或只抬抬眼皮
来一杯烈性健力士黑啤
或谨慎得像个哑巴
搬倒酒桶龙头自己灌满酒杯；
关门的时候他穿上
防水靴戴上鸭舌帽
走进黑夜的阵雨。

诗中甚至有他和被悼人面面相对时的情节：

他不能理解，
我别样的生活。
有时候，他坐在高脚凳上，
忙着用刀
切扁形烟草块
而不看我的眼睛，
在喝一口酒后停顿的时候
他提到了诗。
那时只有我们两人
而且两人都言行小心
我羞于带着优越感谈诗，
会借一些小计策
把话题转向鳗鱼
或马和二轮运货马车
或是临时政府。

诗中的描写表现出诗人对他所悼念人的复杂表情：一方面他喜欢他："我喜欢他所有的举止，/稳妥踏实又鬼鬼祟祟，/毫无表情的脸转弯抹角的老练，/他那渔夫的敏捷眼神"，但另一方面他又是一个"有工作却领取救济金"的不诚实的人，一个醉鬼。对他的死因——破坏本族的族规在宵禁的夜晚出去喝酒，结果被炸弹炸死——诗人的感觉很复杂：是应该称赞他的独立性："他不会被他自己人/定的规矩留在家里/不管有什么样的电话威胁，/不管有什么样的黑旗挥动"；还是应该谴责他："他该被怎样责备/当他那天晚上破坏了/我们宗族的共谋关系?"此诗中也用了"我"作叙事人，但"我"是一个旁观者。他向读者讲述的这个人物有很复杂的多面性，叙事者的态度也是复杂的。全诗用日常口语，写了一个普通人的普通生活，清楚的细节描写使他活现在读者面前。诗题"伤亡人员"给这个普通人的死亡一种深刻的政治隐喻："伤亡人员"本是战争中军人才会遇到的事，却发生在这个极普通人的极普通生活中，不能不使读者对爱尔兰政治宗教斗争的残酷性进行深思。

《野外工作》集出版之后，希尼把古爱尔兰英雄史诗《斯威尼—阿斯储》翻译成了现代英语。这首长诗写中古时期的爱尔兰王斯威尼在莫易拉之战中愤怒地发了疯，被圣人罗兰变成一只大鸟。希尼由翻译此诗得到启发，写了二十首以斯威尼为主角的一组诗，出版了《斯威尼的重构》。愤怒的、被放逐的斯威尼代表希尼的另一自我。

接着出版的诗集《斯特森岛》是以同名的一组诗命名的。斯特森岛自中世纪起就是一个天主教徒的朝圣地，希尼年轻时也曾前往朝圣。这组诗共 12 首，每首以诗人的亲人、朋友或作家为主角，这些人都是他有可能会成为的人物，所以带有自传性。希尼的家族传统使他的一生有三种选择：作为长子，他可以继承家产拥有农田成为农民，但他已经在《挖掘》一诗中拒绝了这条道路；作为天主教徒并受过高等教育，他可以成为牧师去欧洲或留在爱尔兰，但他在大学时已经选择了作教师；第三则是成为作家，即第十二首中的乔伊斯成为他自己的选择。《斯特森岛》一集中最出名的诗是他对母亲充满柔情的挽诗《出空——为了纪念 M.K.H.1911 - 1984》，表现出他拥有抓住现

实生活中的形象细节和典型瞬间的敏锐目光。这首诗叙事冷静客观，没有用任何表现强烈感情的语词。诗人选择了母亲生活中几个具体事件的描述来转喻母子间的深厚感情。“全诗”由 8 首十四行诗组成，写于诗人母亲逝世时。开头有一段引诗，使用了意大利诗人但丁所用的三行诗节押韵法（terza rima），借这种形式强调母亲在诗人生活中兼有导师、样板和诗神的角色，是他生命中的实践启迪之力。第一首诗写诗人的外曾祖母，讲述了一块家传鹅卵石的故事：她为了坚持自己的信念，甘愿经过夹道石打的惩罚而嫁给一个异教徒。诗人视这种坚韧不拔追随良心的精神为一种家庭传统。第二首写诗人在外祖父母家里学到的规矩：那儿的一切都是“闪光”“白净”“完整”的，行为要规范：“别掉面包渣。别翘椅子。/别伸手，别指指点点。/搅茶的时候别弄出响声。”接下的四首诗选择了几件日常家庭生活小事转喻母子间无言的爱。第三首写当别人都外出的时候，母子两人坐在一起削土豆。两人无言地削着，是土豆传达着他们之间的爱：

它们打破沉默，一个接一个落下
……
凉凉的舒适安放在我们中间，可分享之物
在桶中的清水里闪烁。
再次让土豆跌落，彼此溅起的
点点欢快水花总是唤起我们的感觉。

第二节中诗人在母亲的灵床边回忆起这一细节：

当教区的牧师来到她的床边
全力以赴地为死者祷告
有的跟着祈祷有的在哭泣
我记起她的头曾转向我的头，
她的呼吸融入我的呼吸，我们流畅削剜的刀——
一生中从来也没有过如此亲密。

第五首中母子间深沉的爱由两人在折叠洗干的床单时瞬间的接触表达出来：

我们就这样拽直，折起，最后手触到手
只是一霎那就好像什么事也没有发生
没有任何异于平常的事发生
日复一日，只是碰触然后分开
踌躇不前，又再次靠近。

为了把床单拉平，两人需要向相反的方向拉，同时两人的手却在折叠床单时再次靠近。诗人的感情也是用同样的“踌躇不前，又再次靠近”的方法表达出来。“我”的叙述像一个缄默的旁观者，但却传达给读者强有力的感情。第四首选择了一个母子间冲突的细节：“那些力所不及的词/她总也读不确切…/她会弄得五音不全走了调”。这时文化不高的母亲会向知识分子的儿子挑战式地说：“你/懂得所有他们那些玩意儿。”儿子则以“掩盖了/我实际拥有的知识。…/并有分寸地故意用错语法”来保持母子间的“同盟而非对峙。”这一生活瞬间的描写控制得恰到好处，表达出儿子对母亲的爱和忠诚。第六首是全诗的高潮。在复活节午夜的弥撒中，母子“手肘碰着手肘，教堂中彼此能紧挨着跪在一起。”两人的感情在这轻微的身体接触中表现得非常强烈。这种爱是一种默契，由引用圣经中的诗句间接表达出来：“我的灵魂就像雌鹿渴望着溪水”，“日日夜夜我的眼泪就是我的面包。”第七首呈现了诗人母亲临终时的场面。她一生沉默寡言的丈夫最终当众说出亲密的话语：“他叫她好人和小姑娘。然后她撒手归去”。此首的最后五行中叙事人突然改换成了“我们”，以表达全家集体的悲衰：“我们环立的空间已经空寂/她进入我们内心长存，那是被穿透的/出空，突然出现的空地。”

此诗的题目“出空”是全诗使用的惟一象征。“出空”是爱尔兰历史上的一个词汇，意为“逐出房客（佃户），收回租屋（租地）”，指 16 世纪时克伦威尔的清教徒从爱尔兰天主教徒手中夺走土地房屋，

也指18世纪付不起租金的爱尔兰佃农被地主赶出租地租屋的历史事件。这反映出希尼喜欢用具有言外之意的词来表达双关的复杂意蕴。此诗题用对爱尔兰历史的联想来隐喻诗人在母亲去世后感到就像被逐出了家门，心中突然出现了空地。这一被拔了根的感觉与下一首中描写的一棵被“砍倒的栗子树”有机地联系在一起。当诗人出生时，他的姨妈曾在他家房子的前面栽了一棵栗子树，他的童年是和那栗子树一起生长的。这棵树便成为他与这个家，与父母、兄弟姐妹，以及他生长之地的根源的象征。当他家搬走后，这棵树被新的房主砍倒了。诗人不信宗教观念中人死后升入天堂，但他相信灵魂长存，就像树一样会分出新枝。因此他把这“出空”了的“空间”，“完全的空旷”和“无声无息的沉默”转化为声音和诗。

《山楂灯笼》集的出版标志着希尼的诗出现了新的转向。此前他的诗都带有传记的痕迹。1984和1986年经历了母亲和父亲的先后去世，他转向更哲理性的对人生终极的思考，他的诗风也倾向把写实与幻想融合在一起。此集中著名的《来自写作的前线》(From the Frontier of Writing)既有写实的经历：第一段中经过军人守卫的路障，也有象征的内心的写作“前线”：那儿也有路障、有压迫、有审问。当被容许通过时，一种解放感导致写作如流水般畅快地流出。这种把现实和幻想交织在一起的写法也用在《山楂灯笼》一诗中。诗中的“灯笼”既是自然中生长的山楂果，也是古希腊哲学家狄欧根尼斯用来寻找世界上惟一真诚的人的灯笼。“他拿着灯笼的细枝一直举到齐眉”一句既形容长着山楂果的树枝在齐眉高处，也描写戴欧根尼斯总是把灯笼举到人眼前查看。这里实在很难分清是庄生梦蝶，还是蝶梦庄生。

《幻视》集是诗人父母死后重新审视世界的结晶，以48首的组诗《方形》构成主要部分。《方形》是诗人自创的一种诗的形式：每首12行，每行五韵节，用物体的形式来象征它的抽象原型。就像第十八首写诗人父亲设计的房子：

> 这房子系他设计
> “简单、大、直、平凡，你知道，”

一个严格而正确的典范，
排斥高档装饰，一个简朴的圣祠，
它比已往更坚定地表征它的思想
就像一张X光片表征一个被透视的身体。

诗人在《幻视》中仔细观察不同物体形象的象征和指意。父母双双离去，他一个人留在空荡荡、形同废墟般的房子里，使他具有一种新的眼光重新审视存在的世界：

异彩变幻。然后是门道里
冬日的光，石头台阶上
一个乞丐颤抖的黑色剪影。

这特别的判断可如以下情景：
空荡荡的壁橱，漏雨的壁炉冰冷——
水坑明亮，漫游着没有灵魂又似生命的云。

被指定的生命历程之后，还有什么？
再没有壮丽惊人，再没有未知。
凝视远方，一派孤寂。

这完全没有什么特别，
不过是古老真相的素描：今生无再世。
揭去了屋顶的视野。风吹来清新的知识。

这首诗中连续使用“再没有”“再没有”“完全没有”来强调这房子不再有家庭的温暖，只有美丽的浮云的生命的水坑中反映出来。他的眼光如在爱尔兰乡村到处可见的揭去了屋顶的房子，看到更广阔的人生，看到人生寒冷的一面。

经历了个人和社会的大灾难后，生命仍将延续。《酒精水准仪》

集反映出诗人赞赏步入中年后一种斯多噶式的对待生活的态度：有过人生经历、变得明智的人不再受感情左右，不再为欢乐或悲苦所动，一切听其自然。这是此集中描写的瞎眼睛的音乐家、寡妇、鳏夫等共有的生活态度。圣人开文是这种精神的典型。《圣人开文和乌鸫》由两节“方形”组成，用简单的口语叙述了一个爱尔兰的民间传说。诗中的圣人开文忍受着跪在地上不动的痛苦，让一只偶然飞来的乌鸫在他手上筑窝生子，等待小鸟长大。诗人有力地引导读者一步步走过圣人开文所经历的个人痛苦，到最终忘却自我，甚至忘掉了语言和他的所在地，变成一种“爱”的雕塑。诗中对这种忘我、忍受痛苦、在苦难环境中始终坚持不移的献身精神充满赞赏，在他的诺贝尔奖受奖演讲中曾说圣人开文是“生活中真实存在的、不按一般观念行为的人，他存在于现实和一闪的观念之间”。圣人开文父亲式的保护新生小鸟的献身精神，他的斯多噶式的对待生活的态度正是希尼这时期写作的一闪之念。

中国读者会发现希尼的诗常常把一幅幅生活小画呈现在读者面前。这些生活瞬间既现实又超现实，既具体又抽象，既隐秘又公开。他的描写精确，叙述超然，却能有力地唤起多种不同的情感和看法，他把这些日常性、地方性的生活瞬间转喻成诗人或任何人常常面对的问题，因此使他的诗具有世界性。

希望中译《希尼诗文集》的出版，使这位伟大的诗人能在中国获得更多的新读者。

希尼作品及研究目录*

诗　集

《一个自然主义者的死亡》(Death of a Naturalist，1966)

《进入黑暗之门》(Door into the Dark，1969)

《在外过冬》(Wintering Out，1972)

《北方》(North，1975)

《野外工作》(Field Work，1979)

《斯威尼的重构》(Sweeney Astray，1983)

《斯特森岛》(Station Island，1984)

《山楂灯笼》(The Haw Lantern，1987)

《幻视》(Seeing Things，1991)

《酒精水准仪》(The Spirit Level，1996)

《开垦的土地：1966 – 1996 诗选》(Opening Ground：Poems 1966 – 1996，1998)

诗论集

《先入之见：1968 – 1978 论文选》(Preoccupations：Selected Prose 1968 – 1978，1980)

《舌头的管辖》（The Government of the Tongue，1988）
《写作的位置》，亚特兰大，学者出版社（The Place of Writing，Atlanta，Scholars Press，1989）（）
《诗的疗效》（The Redress of Poetry，1995）
《归功于诗：诺贝尔文学奖受奖演讲》（Crediting Poetry：Nobel Lecture，1996）

戏 剧

《在特洛伊的治疗：索弗克利期〈菲洛克蒂斯〉的一个译本》（The Cure at Troy：A Version of Sophocles' Philoctetes，1990）

录音版

《西默斯·希尼》，哈佛大学，（Seamus Heaney，Harvard University，1987）
《进身之阶：诗选》，企鹅版（Stepping Stones：Selected Poems，Penguin Audio Books，1995）
《酒精水准仪》，企鹅版（The Spirit Level，Penguin Audio Books，1996）
《斯特森岛》，企鹅版（Station Island，Penguin Audio Books，1997）

希尼研究

布莱克·莫里森著：《西默斯·希尼》，伦敦，梅修恩出版社（Morrison Blake：*Seamus Heaney*，London，Methuen，1982）
哈罗德·布卢姆编：《西默斯·希尼：当代批评观》，纽约，查里希出版社（Bloom Harold ed：*Seamus Heaney*：*Modern Critical Views*，New York，Chelsea House，1986）
尼尔·柯克然著：《西默斯·希尼》（Corcoran Neil：*Seamus Heaney*，London：Faber，1986）
亨利·哈特著：《西默斯·希尼：逆向进展的诗》，西拉克斯大学出版社（Hart Henry：*Seamus Heaney*：*Poet of Contrary Progressions*，

Syracuse University Press，1992）
迈克·帕克尔著：《西默斯·希尼：成为诗人的要素》，都柏林，吉尔—麦克米伦出版公司（Parker Michael：*Seamus Heaney*：*The Making of the Poet*，Dublin，Gill & Macmillan，1993）
托尼·柯蒂斯编：《希尼的诗歌艺术》，布瑞德津德，威尔士诗歌出版社（Curtis Tony ed：*The Art of Seamus Heaney*，Bridgend，Poetry Wales Press，1994）
安德鲁·墨菲著：《西默斯·希尼》，普利茅斯，诺斯科特出版社（Murphy Andrew：*Seamus Heaney*，Plymouth，Northcote House，1996）
海伦·范德勒著：《西默斯·希尼》，哈佛大学出版社（Vendler Helen：*Seamus Heaney*，Harvard University Press，1998）

* 凡未注明出版社的书均由英国费伯－费伯出版公司出版。

[General Information]
□□=□□□□□
□□=□□□□□□□□ □□□□□
□□=460
SS□=11083566
□□□□=2001□01□□1□

□□□

□□□

□□□

□□□

□□□

□□□□□&□□□·□□

□&□□□·□□□

□□&□□□ □

- □□□□□□□□□□□□(1966)
  - □□
  - □□□□□□□□□□
  - □□□□——□□□□·□□□□
  - □□□
  - □□□□
  - □□□
  - □——□□□
  - □□□□□□□——□□□·□□
- □□□□□□□□(1969)
  - □□□
  - □□□□□
  - □□
  - □□□□□□□
  - □□□□□
  - □□□□
  - □□□□□
  - □□□——□T·P·□□□□
- □□□□□□(1972)
  - □□□□□
  - □□□□□
  - □□□□
  - □□□
  - □□□□
  - □□□□
  - □□□
  - □□□
  - □□□□
  - □□□□□
  - □□□
  - □□□□□
  - □□
  - □□□□
- □□□□(1975)
  - □□□——□□□·□□(□□)
  - □□□□
  - □□
  - □□□□
  - □□□□□
  - □□
  - □□□□(□□)
    - 2□□□□□
    - 4□1969□□
    - 5□□□——□□□·□□□□□
- □□□□□□(1979)

□□
□□□
□□
□□□□□□□——□□□□·□□□□
□□□□
□□□□□
□□□
□□
□□
□□□□
□
□□□
□□□□□□·□□□□
□□□□□□□□(1983)
□□□□□
□□□
□□□□□□(1984)
□□□
□□□□□□□
□□□□□
□□□
□□□□□□□□
□□□□□□□□□□□□□
□□□□□□□
□□□□(□□)
□□□□□□(1987)
□□
□□□□□□□
□□□□
□□□□□□□□
□□
□□——□□M·K·H□1911-1984
□□□□□
□□□□(1991)
□□
□□□
□□(□□)
□□(□□)
□□□□□□□(1996)
□□□□□
□□
□□□□□□□
□□
□□
□□□
□□·□□&□□ □□ □□ □□ □□ □□□ □□□ □□□
□□□ □
□□□□
□□□□□
□□□□□□□□□□□□□□
□□□□□
□□□□□□□
□□□□□

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]——[illegible]·[illegible]
[illegible]W. B.[illegible]·[illegible]
[illegible]
[illegible]·[illegible]
[illegible]
[illegible]·[illegible]
[illegible]——[illegible]
“[illegible]”[illegible]——[illegible]&[illegible]
[illegible]([illegible])&[illegible]
[illegible]
[illegible]